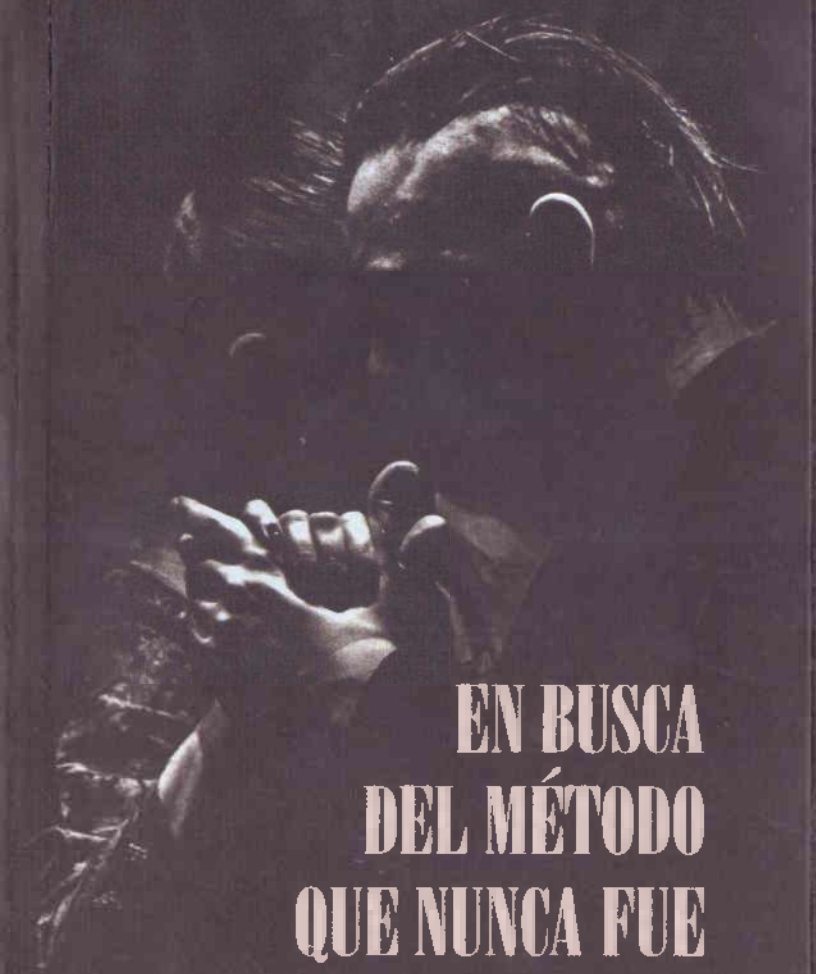
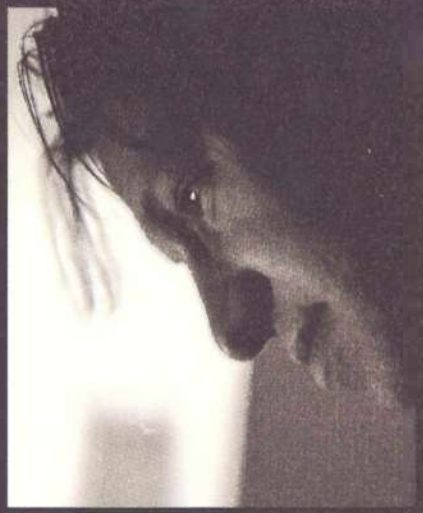
Hugo Mastrolorenzo



EN BUSCA DEL MÉTODO QUE NUNCA FUE

EDITORIAL DUNKEN



Hugo Mastrolorenzo ha publicado dos libros y prepara la presentación de otros tres. *Tango Danza El Origen de la Especie*, fue seleccionado para participar de la Feria Internacional del libro de Frankfurt. Dijo la prensa: "*... la prosa de Mastrolorenzo es ágil, amena y profunda. Revela, además, un gran trabajo de investigación y reflexión (...) Consigue una genealogía mucho más verosímil que las anteriores (...), porque conoce el tango desde adentro, como bailarín profesional, coreógrafo y docente*". Sus escritos hoy forman parte del material de estudio a nivel terciario y universitario. Ha sido imagen de portada y nota central de las principales revistas especializadas en danza y tango. Además de entrevistas para los dia-

HUGO MASTROLORENZO

EN BUSCA DEL MÉTODO QUE NUNCA FUE

(TANGO – DANZA)

EDITORIAL DUNKEN
Buenos Aires
2019

Mastrolorenzo, Hugo
En busca del método que nunca fue. / Hugo Mastrolorenzo; fotografías de Paola Evelina Gallarato; Mihoko Sakata; ilustrado por Agustina Vignau; Hugo Mastrolorenzo.
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dunken, 2019.
168 p. : il. ; 18 x 11 cm.

ISBN 978-987-763-825-7

1. Ciencias Sociales y Humanidades. 2. Ensayo Literario. I. Gallarato, Paola Evelina, fot. II. Sakata, Mihoko, fot. III. Vignau, Agustina, ilus. IV. Mastrolorenzo, Hugo, ilus. V. Título.
CDD 301

Fotografía de portapa: Paola Evelina Gallarato
Fotografía de solapa: Mihoko Sakata
Imagen de portada: Agustina Vignau y Hugo Mastrolorenzo
www.hugomastrolorenzo.com
Facebook: Hugo Mastrolorenzo
Instagram: Hugo Mastrolorenzo

Impreso por Editorial Dunken
Ayacucho 357 (C1025AAG) - Capital Federal
Tel/fax: 4954-7700 / 4954-7300
E-mail: *info@dunken.com.ar*
Página web: *www.dunken.com.ar*

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723
Impreso en la Argentina
© 2019 Hugo Mastrolorenzo
E-mail: hugomastrolorenzo@gmail.com
ISBN 978-987-763-825-7

A mis padres, Carlos Mastrolorenzo y María Valdez, quienes me enseñaron que el mundo puede verse de diferentes formas.

AGRADECIMIENTOS

A aquel primer grupo que me brindó sus cuerpos y mentes para desarrollar una hermosa búsqueda: Débora Mastrolorenzo, Diego Escobar, Eduardo Orsini, Gisela Barbero, Héctor Gómez y Mayra Español.

A Andrea Medina, Silvia Marra, Néstor Páez, Agustina Vignau, Horacio Rodríguez, Dani Van Rod, Paola Evangelina Gallarato, MihokoSakata y a tantos otros que aportaron en este escrito…

Gracias por creer en algo inexistente... al punto tal de lograr que exista.

PRÓLOGO DESDE EL FUTURO

Nacemos inmersos en un todo moldeado por siglos de evolutiva humanidad. Primero se aceptan las cosas tal cual son, luego se comprende e interpreta, a través del conocimiento, el mundo que nos rodea, y es solo a través del mismo que tenemos la magnífica posibilidad de transformar lo otorgado. Sólo a través del conocimiento de las causas que me transportaron a este presente, del verdadero entendimiento celular de mi pensamiento y accionar, es que podré interpretar, razonar y elucidar mis propias conclusiones sobre lo otorgado.

El presente material pretende arrojar luz sobre los existentes sistemas de enseñanza de la danza tango, estableciendo a través de un análisis crítico, una clara distinción entre los tópicos e incoherencias, de las reales evidencias fundamentadas en la documentación y el razonamiento lógico. Nos hablará de

cómo conocemos y damos a conocer al mundo parte de nuestra cultura, a través de un contradictorio sistema de enseñanza, el cual creo indispensable tomar conciencia de su germinación, socavando en su génesis y continuando así hasta nuestros días. Analizando, comprendiendo e interpretando su constitución con el fin de que cada uno de nosotros tenga la posibilidad de elegir, a través del conocimiento, transformar lo otorgado, o no.

Dudé si colocar entre comillas los párrafos anteriores o dejarlos así. Las palabras son mías, pero hoy resultan tan lejanas como si fuesen ajenas. Con esos párrafos comenzaba a trazar en papel con mis pobres 19 años, mis pocas facultades para la palabra escrita y oral, una gran rabia y un enorme amor por el tango, algunos pensamientos acerca de los sistemas de enseñanza y el tango en esencia. Desde la distancia que brinda el tiempo reconozco que la voluptuosidad de las palabras iniciales, se debe a algunos escritos de los que embebía en aquel momento, que evidentemente me deje embriagar con gusto en el

intento de solapar las carencias antes mencionadas y el miedo ante el acto irreverente de este escrito.

Varios años más tarde concretaba la edición de este libro, allá por el año 2006. Hoy, doce años después, intentó corregirlo junto a otras personas entendidas en la materia, pero al concluir percibo que el texto toma mayor claridad y formalismo, pero pierde algo substancial, aquella pulsión que me arrojó a escribirlo, aquella mezcla de irreverencia, de miedo, de rabia y de amor. Es así que he decidido hacer caso omiso de la mayor parte de las correcciones en el afán de conserva aquella pulsión y alma primitiva, pidiendo disculpas de ante mano y depositando mi confianza más en la perspicacia lector, que en la elocuencia de mis palabras.

Este libro nace de algunas preguntas garabateadas en una servilleta:

¿Alguna vez se pensó un método de improvisación para una danza cómo el tango?

¿Por qué enseñamos como enseñamos?

¿Qué es lo más esencial del tango?

Capítulo I

DEL TANGO EN ESENCIA

"Los pies tienen estar en paralelo", "la descarga del peso es en el taco", "los pies tiene estar juntos solo desde los talones abriéndose hacia los dedos figurando una pequeña V, "la descarga del peso es en la punta", "al bailar las piernas deben estar flexionadas", "al bailar las piernas deben estar estiradas", "los pies deben deslizarse por el piso permanentemente", "en la posición de abrazo los torsos deben estar en paralelo", "en el abrazo los torsos deben formar una V, un ángulo de 45 grados", "en un giro, se utiliza la disociación número x, primero acciona el brazo y luego...", "en el giro, primero va el torso, los brazos no se mueven sino por consecuencia del torso y luego...", "el que baila bien pisa siempre al compás de la música", "el que sabe bailar es quien mejor grafica la melodía", "el tango tiene un paso básico de ocho movimientos".

Absolutamente todo el párrafo anterior es subjetivo. Cuando eso se pronuncia como una

verdad absoluta o esencia acerca del tango se convierte en una falsedad. En el mejor de los casos posiblemente algunas de éstas oraciones sean verdades parciales, pero lo cierto es que son conceptos principalmente técnicos y estéticos relacionados con la elección personal que ha hecho cada profesor y/o intérprete, pero nada de esto define en esencia a la danza tango. O sea: las cosas pueden "ser" como sentencia cada una de las oraciones del párrafo precedente, o de alguna "otra manera", pero nada de eso determina que sea o no tango. Entonces: ¿Qué es aquello que define al tango en esencia? ¿Cuáles son las características que lo definen como tango? Y cuando hablo de esencia no lo hago en un sentido poético, sino como aquella cosa constituyente, su naturaleza, lo más significativo y sustancial, lo fundacional y lo fundamental de un *ser*. Las características esenciales de la danza tango, pero no solo sus movimientos y posturas, sino también el *carácter*, ese extracto concentrado que brinda en esencia el espíritu de un tango y no de otra danza con características similares de movimiento. La esencia como aquello que

hace que un ente *sea* lo que es y no otra cosa. Lo esencial... aquella cosa fundamental que determina a un ser y sin la cual no sería lo que es... el ser Tango.

A lo largo de las siguientes páginas discurriremos por dos temas fundamentales: la danza tango y los métodos de enseñanza definiendo como método, a la serie de procedimientos ordenados sistemáticamente para alcanzar un determinado fin. En este caso el fin es aprender la danza tango como baile social. Como bien sabemos a lo largo de la historia se han elaborados diversos métodos de enseñanza para este baile, lo que analizaremos es si éstos sistemas son los adecuados para trasmitir una danza con las particularidades del tango, si los maestros han tenido presente las características esenciales de esta danza al elaborar los métodos, o no fueron consideradas previamente, si los procedimientos se encuentran en concordancia con el propio tango, o se hallan en oposición.

En primer lugar quisiera que comencemos por hacer una limpieza drástica de la información, derribando todo ese cúmulo de

reglas relativas que muchas veces oímos, precisamente, en una clase de tango, como aquellos aspectos estilísticos, técnicos, didácticos, estéticos, etc., que se exponen en una clase como máximas del tango, cuando en realidad sabemos que son máximas absolutamente personales relacionadas a la elección del profesor. Concretamente, analizar y seleccionar solo los elementos característicos esenciales que definen a la danza tango.

–El tango es una danza de improvisación.

–El tango es una danza de pareja abrazada.

–El tango no tiene paso básico.

–El tango no conserva un espacio de baile determinado en la pista.

–El tango no mantiene un paso ni una estructura coreográfica en sincronía con una métrica musical.

El tango es una danza de improvisación

Principalmente porque sus movimientos no conservan un orden coreográfico

preestablecido, sino que por el contrario, los pasos, dinámicas y traslaciones varían constantemente. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de pasos, dinámicas y traslaciones? Generalmente las danzas contienen un **paso** base: constituido por un conjunto de movimientos en un orden coreográfico determinado. Dicho paso base se perpetúa dentro de un compás de baile y durante la totalidad del tema, originando una **dinámica** constante (igual cantidad de movimientos en un idéntico tiempo musical). Las direcciones hacia donde se produce el paso van conformando, por consecuencia, **la traslación.**

Existen diversos tipos de improvisación en las distintas danzas, y sabemos que la improvisación puede encontrarse en la traslación, en el paso y en la dinámica. Las danzas pueden contener uno, dos, o como en el caso del Tango los tres tipos de improvisación. ¿De qué hablamos cuando hablamos de **tipos de improvisación?** Comencemos por abordar la improvisación en

traslación. La mayor parte de las danzas que contienen improvisación canalizan esta característica en la traslación, por ejemplo, existen danzas de pareja suelta que contienen una coreografía prescrita, un guión coreográfico en donde se dispone: el paso, la traslación, el compás y por consecuencia, la dinámica. Sin embargo se estipula dentro de la coreografía una sección para la improvisación. Vale decir que el paso y la dinámica permanecen de forma constante y la existencia de improvisación sucede únicamente en la traslación y sólo en algunos segmentos pautados coreográficamente.

Podemos citar el ejemplo de improvisación de la danza zamba. En primer lugar debemos decir que la zamba tiene un orden coreográfico y una cantidad de compases para realizar cada figura, podemos sintetizar sus figuras en *vueltas* y *arrestos*. Los principales segmentos de improvisación se producen en lo que se denomina *arresto*.

Zamba

Figura 1: **Vuelta entera**	16	Compases
Figura 2: **Arresto**	8	Compases
Figura 3: **Media vuelta**	8	Compases
Figura 4: **Arresto doble**	16	Compases
Figura 5: **Media vuelta**	8	Compases
Figura 6: **Media vuelta final**	7/8	Compases

Una de las particularidades de la zamba es que tiene dos pasos bases, uno caminado y el otro llamado paso de zamba (conjunto de tres movimiento compuesto por un cruce de pierna, una apertura y en algunos casos un pique). La zamba tiene un compás de baile, tanto el paso caminado como el paso de zamba deben encuadrarse dentro de este compás de baile, pero dentro de la improvisación es posible pausar o ralentizar dichos pasos. Si bien en el arresto los intérpretes tienen una gran libertad de improvisación, principalmente en la comunicación generada a través de brazos y los símbolos de figuras diseñadas

con los pañuelos, la cantidad de compases y la base donde debe terminar el arresto se respeta, ya que de otra forma estaría rompiendo con la coreografía de dicha danza.

Otra clara ejemplificación se encuentra en las "danzas de pareja de toma de mano", donde la improvisación se halla en las traslaciones provocadas por la conexión de dicha toma. Las "danzas de pareja enlazada", que se caracterizan por poseer un paso base una dinámica constante y un sentido de rotación en la pista, contrario a las agujas del reloj, podríamos decir que contienen una pizca de improvisación en la dirección hacia donde orienta el paso base (hacia delante, hacia los lados, hacia atrás, girando hacia la derecha o hacia la izquierda).

Respecto de la improvisación en el paso, existen bailes en donde la variación del paso base están estipuladas. Por lo general ésta particularidad se encuentra en "danzas colectivas" (danzas de grupo donde los bailarines no se identifican como pareja), donde los cambios de paso y dinámica no distorsionan

ni afectan en absoluto al resto de los bailarines. Éste modelo de danza es muy usual en las primitivas comunidades, adoptado también en bailes modernos, en donde no se estipula ningún tipo de paso, y en algunos casos no existe siquiera movimiento de pies, sino que desde una posición fija el movimiento se produce en tórax y brazos y las piernas por consecuencia de lo que sucede en la parte superior del cuerpo, a veces llegan a flexionarse. Las danzas primitivas tampoco contenían un paso ni una dinámica estipulada, los rasgos coreográficos estaban dados, en algunos casos, por la traslación alrededor de un símbolo (una roca, un árbol, fuego, un haz de luz en un determinado horario y día, etc.) y as evoluciones coreográficas de estos bailes eran guiadas por un bastonero quien personificaba (caracterizado) al Dios de la danza que interpretaban. Estos bailes tenían para las comunidades un sentido mágico, según su creencia influía en las fuerzas sobrenaturales; es por eso que danzaban con el fin de obtener una buena caza, una fructuosa cosecha, comunicarse con sus dioses, etc. En

síntesis, una expresión plena de la improvisación corporal en comunicación con sus creencias.

En lo concerniente a la improvisación en la dinámica, la misma varía cuando no existe un paso base, o cuando un paso base carece de una métrica musical prefijada para su ejecución. Esto significa que el paso base puede realizarse en una infinidad de dinámicas distintas dentro de la misma danza.

Como podemos observar el tipo de improvisación más común se encuentran en la traslación, y en cuanto a la improvisación en pasos y dinámicas es corriente en danzas colectivas (en grupo, bailando sueltos y sin relacionarse como pareja), pero lo particular en el tango es que se da la excepción de un tipo de improvisación en traslación, paso y dinámica. Pero lo importante, complejo y rico que tiene esta danza es que la improvisación de los tres elementos es en pareja y abrazados.

El tango es una danza de pareja abrazada

En primer lugar debemos aclarar que en el caso de la danza tango, al hablar de *abrazo* no es de forma literal, sino que hace referencia a la denominación que adquirió éste tipo de toma de baile. Existen diversas danzas que representan un tipo de abrazo (en un fragmento del baile o de forma permanente) desde danzas rituales hasta danzas tomadas, por tal motivo es importante especificar de qué hablamos cuando hablamos de abrazo en el tango.

Existen diversos tipos de clasificación de las danzas según variados aspectos: carácter, relación con otros intérpretes, música, época, estrato social, toma de baile, etc. En primer lugar tomaremos la clasificación de las danzas realizada por el musicólogo Carlos Vega, quien calificó al tango como una danza de **pareja independiente, tomada y abrazada**[1].

[1] Clasificación de las danzas. Vega, Carlos. El origen de las danzas folklóricas. Buenos Aires, Ricordi año 1956, Pp 49-61.

- **Danza de pareja:** Ambos al danzar se identifican como pareja y se comunican desde ésta situación.
- **Danza independiente:** Esta calificación determina una exclusiva interpretación y comunicación de la pareja, exenta de alternancias coreográficas con otras.
- **Danza tomada:** La pareja concibe una conexión, principalmente por intermedio de brazos y torsos. Este grupo se subdivide en: danza tomada /enlazadas y danza tomada /abrazada.
- **Danza abrazada:** Los cuerpos se ciñen desde los brazos estrechándose.

Pero no todas las danzas de pareja abrazada son iguales, y el tango tiene algunas particularidades. ¿Por qué el tango es denominado como una danza de pareja abrazada? Podemos abordar esta pregunta desde varias aristas. El abrazo es sin duda una de las características principales del tango, los cuerpos se toman prietamente y por intermedio

del abrazo se produce la marcación de los distintos movimientos, a diferencia de los bailes de pareja enlazada, donde la conexión se da principalmente a través de los brazos, sin que los cuerpos se estrechen. Aunque debemos aclarar que el tango en su evolución y recreación de los diversos estilos, ha sufrido un distanciamientos de los cuerpos en dicho abrazo. Esto sucedió a causa de los instrumentos coreográficos generados a lo largo de su historia, pero principalmente por la complejidad de las figuras, es así que en la actualidad podemos hallar distintas gradaciones de tomas. Cuando hablamos de abrazo no solo hablamos de una posición en donde los cuerpos están más o menos cercanos o en contacto, sino de un conector físico y sensorial en donde través de este instrumento podemos entablar un dialogo corporal y sensitivo con otro individuo.

En las danzas enlazadas, previas al tango, se pueden hallar registros de que en algunos casos estrecharon los torsos. Ernst Moritz Arndt, nos da una descripción de las

- **Danza de pareja:** Ambos al danzar se identifican como pareja y se comunican desde ésta situación.
- **Danza independiente:** Esta calificación determina una exclusiva interpretación y comunicación de la pareja, exenta de alternancias coreográficas con otras.
- **Danza tomada:** La pareja concibe una conexión, principalmente por intermedio de brazos y torsos. Este grupo se subdivide en: danza tomada /enlazadas y danza tomada /abrazada.
- **Danza abrazada:** Los cuerpos se ciñen desde los brazos estrechándose.

Pero no todas las danzas de pareja abrazada son iguales, y el tango tiene algunas particularidades. ¿Por qué el tango es denominado como una danza de pareja abrazada? Podemos abordar esta pregunta desde varias aristas. El abrazo es sin duda una de las características principales del tango, los cuerpos se toman prietamente y por intermedio

del abrazo se produce la marcación de los distintos movimientos, a diferencia de los bailes de pareja enlazada, donde la conexión se da principalmente a través de los brazos, sin que los cuerpos se estrechen. Aunque debemos aclarar que el tango en su evolución y recreación de los diversos estilos, ha sufrido un distanciamientos de los cuerpos en dicho abrazo. Esto sucedió a causa de los instrumentos coreográficos generados a lo largo de su historia, pero principalmente por la complejidad de las figuras, es así que en la actualidad podemos hallar distintas gradaciones de tomas. Cuando hablamos de abrazo no solo hablamos de una posición en donde los cuerpos están más o menos cercanos o en contacto, sino de un conector físico y sensorial en donde través de este instrumento podemos entablar un dialogo corporal y sensitivo con otro individuo.

En las danzas enlazadas, previas al tango, se pueden hallar registros de que en algunos casos estrecharon los torsos. Ernst Moritz Arndt, nos da una descripción de las

características del primigenio vals en una aldea cercana a Erlangen: "Los danzantes sostenían las faldas de sus compañeras a una altura suficiente para no arrastrarlas ni pisarlas; se envolvían con ellas, trayendo ambos cuerpos bajo un mismo cobertor, tan próximos como fuera posible, y así seguían girando en las posiciones más impúdicas; la mano que sostenía la falda se apretaba contra los senos, ejerciendo lúbrica presión a cada movimiento del baile; las muchachas, entretanto parecían trastornadas y próximas a desvanecerse de placer. Mientras bailaban hacia el ángulo más penumbroso de la sala, los besos y las caricias se tornaban más audaces. Es costumbre rural, y no tan mala como algunos dicen; pero ahora entiendo perfectamente por qué se ha prohibido el vals en ciertas regiones de Suabia y de Suiza". Por otra parte, Hugo Lamas y En rique Bindan, también hacen referencia a este tema citando un texto periodístico de 1870: "No soy enemigo del baile, es decir, del baile decoroso, porque hay muchas clases de bailes. No quiero referirme a las polkas

íntimas que hoy se bailan, ni a las habaneras de desmayo, bailes en que las parejas se confunden o se identifican, ellas apoyando la cabeza en el hombro de su pareja, él rozando su cara con la de ella. Y el brazo del bailarín, rodeando completamente la cintura de la cándida niña, estrechándola contra su pecho [...]".

¿Pero entonces, esto significa que el abrazo del tango ya existía? No, no quiere decir eso, veamos: Podemos decir que en danzas como el vals y la polca el enlace se ciñó por cuestiones "emocionales", el carácter de las danzas enlazadas estaba cambiando, originando el cambio también en sus rasgos coreográficos. Tengamos presente que los bailes sociales son fundamentalmente el medio para poder relacionarse con otra persona, poder entrar en contacto físico y sensible y que esto puede llevar a que básicamente, las parejas se acercan y aprietan sus cuerpos. Pero en el tango estamos hablando no solo de una cuestión "emocional", sino que el abrazo es el conector para

entablar el dialogo físico, a través del cual se sugiere la marcación de los movimientos, las dinámicas, alturas, intensiones, tiempos, etc. El intérprete de tango ciñó el abrazo por la exigencia que le demandaba la nueva danza: la improvisación.

Puntualicemos que la improvisación es dada principalmente a causa de las variaciones físicas que uno de los intérpretes provoca en el cuerpo del otro. Cuando se genera la danza tango las personas no sabían de escuelas coreográficas, como en la actualidad que existen códigos de marcación aún estando separados. Insisto que pensemos el baile en esencia, la marcación de los movimientos se daba porque un cuerpo provocaba variaciones en el cuerpo de un otro que lo conducía a interpretar un determinado movimiento. Podemos decir que el abrazo no solo funcionó como una posición estética o una forma de acercamiento para relacionarse más íntimamente con otra persona, sino que favoreció considerablemente la marcación e interpretación de los

movimientos. Con la irrupción de la danza tango surgieron nuevos requerimientos, el nuevo baile planteaba marcar, indicar un movimiento tras otro (ya no se realizaba continuamente un mismo paso), para trasladarse en diversas direcciones, detener el movimiento, "quebrarle" el torso, o seguir la marcha velozmente, era necesario tener un verdadero control de la pareja, y tal vez sin pensarlo, ante el intento de querer generar equis movimiento o ante el emergente, es que por consecuencia notó que a través del abrazo pudo conseguirlo.

En las danzas enlazadas no había necesidad alguna de marcar los movimientos, ya que contenían un paso base, es así que si estrecharon la toma o se abrazaron fue por consecuencia de una sola necesidad: el factor "emocional". En el tango no sólo sucedió esto por lo emocional, sino que también lo que podemos llamar el factor "físico": El abrazo fue imprescindible para marcar los movimientos, es por ello que no podemos decir que el abrazo del tango ya existía en

sus predecesoras enlazadas, ya que carecían del elemento físico, substancialmente por tratarse de danzas donde no era necesario marcar movimiento a movimiento. Una vez dado el abrazo de tango, es él quien conjuga los elementos para generar otros nuevos. No solamente porque el "todo" es mucho más que la suma de las partes, sino porque "la conjunción da nacimiento a un ente en permanente evolución".

El tango no tiene paso básico

Como ya hice mención en párrafos anteriores, el tango es una danza de improvisación en donde los pasos, dinámicas y traslaciones varían constantemente. Teniendo claro este concepto abordemos la siguiente pregunta: ¿Cómo descubrimos el paso básico de un baile? En danzas como el vals, la polka, la chacarera, salsa, etc. podemos detectarlo con facilidad ya que el mismo "rige la danza", se mantiene de forma constante durante la totalidad del tema. En una danza como el tango, en donde el

paso varía continuamente ¿cuál es su paso básico? En el ámbito académico de la danza tango existe una figura llamada "paso básico", la misma es una combinación de pasos ordenados coreográficamente que comenzó a plasmarse hacia fines de la década del 30', pero lo podemos encontrar más concretamente en la década del 40 del siglo XX. Tomemos en cuenta que la génesis del tango danza se encuadra en la década de 1870 aproximadamente. Por otro lado, se puede bailar esta danza y jamás utilizar la figura llamada "paso básico", de hecho ha sido así durante los primeros 70 años de esta danza. Un gran porcentaje de profesores enseña esta secuencia de movimiento al alumnado explicando que la misma es el paso básico del tango, muchos de ellos lo hacen por desconocimiento y otros por mera costumbre. Lo cierto que una persona agrupó una sucesión de movimientos (aproximadamente siete décadas después de que se concibiera esta danza) a los cuales estableció un orden y lo rotuló como "paso básico". Éstos pasos podrían haber sido otros, al igual que otro

podría haber sido su orden. Posiblemente quienes hayan compuesto este paso lo hicieron en el afán de brindar un parámetro práctico de aprendizaje, pero más allá de los pasos, orden elegido y afanes personales, lo cierto es que el tango no tiene paso básico. Ahondaremos más adelante sobre este tema.

EL tango no guarda un espacio de baile determinado en la pista

Un gran porcentaje de danzas folclóricas argentinas contiene un espacio de baile determinado, por ejemplo la chacarera y el escondido. Esto se debe principalmente a que tienen una translación pautada coreográficamente la cual delimita y determina su espacio de baile. En la danza chacarera los bailarines se paran uno frente al otro y en esa acción *demarcan* por consecuencia su campo de baile y conexión. En la danza escondido sucede algo similar, pero lo interesante a destacar es que los bailarines se enfrentan de forma diagonal, o sea, cada intérprete se para en los vértices de un cuadrado imagi-

nario y es aquella posición la que determina el espacio de baile. El tango no contiene este tipo de estructuración, la pareja se abraza en algún lugar de la pista de baile y comienza a transitarla, la única *regla* es que la traslación se realice, como se dice habitualmente, en sentido contrario a las agujas del reloj. Por lo demás, sabemos que la pista de baile y las parejas que danzan en ella conforman un todo dinámico el cual va originando, por consecuencia, el campo por donde podemos discurrir, el momentáneo y dinámico espacio de baile.

El tango no conserva un paso ni una estructuración coreográfica en sincronía con una métrica musical

Dividiremos la siguiente premisa para obtener mayor claridad.

1. El tango no conserva un paso en sincronía con una métrica musical.
2. El tango no conserva una coreografía en sincronía con una métrica musical.

1. Las danzas que contiene un compás ternario, como por ejemplo el vals, encontramos que su paso básico consta de tres movimientos por compás, el cual debe realizarse siempre dentro del compás y en cada uno de ellos. En primer lugar como ya hice mención el tango no tiene paso base, pero además, el paso que hayamos elegido para comenzar la danza o realizar en un determinado momento puede efectuarse en decenas de dinámicas diferentes, por lo tanto, los compases que se utilicen para su ejecución oscilarán según la dinámica del mismo.

2. Las danzas que tienen una coreografía en sincronía con una métrica musical, como por ejemplo: el gato, la chacarera, el escondido, etc. Cada figura o forma coreográfica tiene delegada una cantidad de compases para su ejecución. Ejemplo:

Gato

Figura 1: **Vuelta entera**	Compases: 8	Paso: valseado
Figura 2: **Giro**	Compases: 4	Paso: valseado
Figura 3: **Zapateo y zarandeo**	Compases: 8	...
Figura 4: **Media vuelta**	Compases: 4	Paso: valseado
Figura 5: **Zapateo y zarandeo**	Compases: 8	...
Figura 6: **Giro final**	Compases: 4	Paso: valseado

Como podemos apreciar en este guión de baile de la danza *gato*, cada figura debe realizarse en un establecido número de compases, un orden coreográfico y un determinado paso de baile. Cuando hablamos de métrica no solo hacemos referencia a la métrica del compás de baile, sino también a la métrica de la totalidad de la danza. Cuando alguien baila un gals debe conservar su paso de baile en la métrica del compás, cada paso de baile debe encuadrarse en cada compás de baile. En este sentido podemos decir que la mé-

trica del compás es determinante para que sea vals, pero la métrica general del vals es indistinta, o sea, la cantidad de compases que pueda componer el vals no estaría determinando la danza. En este sentido, el vals puede contener 150 compases ó 500 compases y seguirá siendo vals. Pero en una danza como el gato, no solo hablamos de la métrica de su compás de baile, sino de la métrica general de cada una de las partes de la danza (primera y segunda). Un gato debe tener, al margen de su introducción, 36 compases en su métrica general, de otra forma no es un *gato*[2]

El tango no puede conservar un orden coreográfico en sincronía con una métrica musical, fundamentalmente porque carece absolutamente de un guión de baile u orden coreográfico preexistente, esencialmente por ser una danza de improvisación. Pero además, un tango tampoco posee una métrica musical general preestablecida. Esto quiero

[2] Clasificación de las danzas. Vega Carlos: El origen de las danzas folklóricas, Buenos Aires, Ricordi, año 1956, Pp 49-61.

decir que cuando un compositor decide elaborar un *gato*, el mismo debe circunscribirse a una métrica determinada (introducción y 36 compases cada parte), pero un compositor de tango no tiene esta restricción, es por eso que encontramos tangos de muy diversas duraciones, ya que la cantidad de compases no define al género.

Capítulo II

DE LOS MÉTODOS DE ENSEÑANZA

Los métodos de enseñanza de la danza tango están basados fundamentalmente en estructuras de pasos, secuencia o combinación de movimientos en un orden preestablecido. En muchas oportunidades estas secuencias son transmitidas al alumnado con una dinámica específica y una medida musical. A continuación se expondrán algunas citas a modo de evidenciar lo antedicho.

Ejemplos

Ejemplo A. "Importante: Cualquier salida o combinación de figuras que se haga al bailar la pareja, siempre la mujer termina todas estas rutinas con el ocho hacia adelante, por ello el hombre debe saber que toda coreografía debe terminar así y estar preparado este cierre o

"resolución" manteniendo su pie izquierdo en el primer semicírculo que hace la mujer, luego gira y se apoya cuando la misma hizo el segundo semicírculo (6-7) y juntan ambos como en la fig. (8). Es esta la forma de bailar en la pista como cerramos correctamente. Cualquier otra forma de finalizar la danza pertenece ya al tango de exhibición, donde están preestablecidos de antemano estos finales y que nunca se le podría hacer a una mujer que invitamos en un baile a hacerlo, siempre sabremos que debemos cerrar cada figura o salidas con el ocho adelante, eso ya lo sabe de antemano la mujer porque es un "básico" ese final y es universal, todos lo saben"[3].

Ejemplo B. "BÁSICO CON OCHOS". (Rol femenino)

- 1° Mov.: Pie izquierdo se desplaza hacia adelante, deslizándose por el piso y colocándose a la par del pie derecho. Peso del cuerpo: pie izquierdo.

[3] *El tango Argentino. Historia y enseñanza.* Salida Básica (Pág. 17).

- 2° Mov.: Pie derecho se desplaza hacia el lateral, pasando a la par del pie izquierdo. Peso del cuerpo: pie derecho.
- 3° Mov.: Pie izquierdo retrocede, pasando a la par del pie derecho. Peso del cuerpo: pie izquierdo.
- 4° Mov.: Pie derecho se desplaza hacia atrás, deslizándose por el piso pasando a la par del otro pie. Peso del cuerpo pie derecho.
- 5° Mov.: Pie izquierdo retrocede colocándose por delante del pie derecho, cruzándolo. Peso del cuerpo: ambos pies.
- 6° Mov.: Pie derecho realiza el primer ocho.
- 7° Mov.: Pie izquierdo realiza el segundo ocho.
- 8° Mov.: Pie derecho realiza el tercer ocho.
- 9° Mov.: Pie izquierdo realiza el cuarto y último ocho.

- 10° Mov.: Pie derecho se desplaza hacia el lateral, efectuando un pequeño pivot. Peso del cuerpo: pie derecho.
- 11° Mov.: Pie izquierdo se desplaza deslizándose por el piso y colocándose pasando a la par del pie derecho. Peso del cuerpo: pie izquierdo.
- 12° Mov.: Pie derecho se desplaza deslizándose por el piso y colocándose a la par del izquierdo. Peso del cuerpo: ambos pies'[4].

Ejemplo C. "BASE DE OCHO MOVIMIENTOS".

- "Base de 8 pasos (correspondiente a 2 frases musicales 2x4= 8 tiempos)".
- Pasos "a terre" con desplazamiento de los dos pies, flexionándolo y estirando las piernas.

  1) Posición inicial pies juntos.

[4] IUNA. (Instituto Universitario Nacional de Arte). Apunte de la cátedra de Tango. *Mecanizaciones* e *Interpretación coreográfica del tango.*

2) Avanza pierna izq.estirada.
3) Avanza pierna der. igualación ambas piernas.
4) Flexión pierna derecha y cruce en retroceso pierna izquierda.
5) Flexión de ambas piernas y cruce en retroceso de pierna derecha.
6) Estiramiento de piernas y postura de torso trabando los pies.
7) Esperar marcación de traslado (o bien ejecución de ochos o figura).
8) Resolución de nuestro tango"[5].

Ejemplo D. "Secuencias de movimiento. El 'paso básico'".

El paso básico del tango se denomina también 'básico' o brevemente 'base'. Constituye la estructura básica de todas las figuras.

[5] *Tango-Danza Tradicional. Método.* Curso de primer nivel. Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1995. (Pág. 30).

Toda figura encuentra así su origen. Desde aquí nace toda otra estructura del baile'[6].

Ejemplo E. "'Salida' y 'resolución'".

El paso básico, pero también toda otra figura, es dividida en tres secuencias: ingreso, pieza intermedia y partida.

El ingreso lleva el nombre oficial de 'salida' y describe como la pareja sale a bailar una figura. El final es definido como 'resolución' de la figura. La figura intermedia es la figura en sí misma.

Existen muchas variantes de la salida: con salida común se designa al comienzo de la base, la secuencia de los pasos 'uno' y 'dos'... con resolución se designa la secuencia de pasos 'seis-siete y ocho' de la base o la parte que va a resolver la figura'[7].

[6] *Tango, un baile bien porteño.* Buenos Aires, Corregidor, 2000. (Pág. 197).

[7] Ídem cita 3. (Pag. 200).

Ejemplo F. "SACADA DOBLE Y CONTRAGIRO DE LA MUJER". (Rol masculino)

- 1º Mov.: Pie izquierdo 'invade' el espacio de la mujer la primera sacada. Peso del cuerpo: pie izquierdo.
- 2º Mov.: pie izquierdo realiza un pivot hacia la derecha para cambiar de dirección, simultáneamente pie derecho realiza la segunda sacada. Peso del cuerpo: pie derecho.
- 3º Mov.: Pie izquierdo cruza por detrás del derecho Peso del cuerpo: pie izquierdo.
- 4º Mov.: Pie derecho avanza desplazándose en sentido contrario a las agujas del reloj. Peso del cuerpo: pie derecho.
- 5º Mov.: Pie izquierdo cruza por detrás del derecho. Peso del cuerpo pie izquierdo.
- 6º Mov.: Pie derecho avanza desplazándose en sentido contrario a las agujas del reloj. Peso del cuerpo: pie derecho.

Ejemplo G. "Contiene 15 pasos de tango (paso básico, ochos, giros, sacadas, ganchos, figuras)"[9].

Ejemplo H. "Paso básico individual, paso básico en pareja, salida el primer paso, paso básico continuado, paso básico en retroceso, ocho atrás con variaciones, ocho adelante, tango bailado"[10].

Ejemplo I. "Vol.: I. Pasos: paso básico y postura. Paso básico 1y 2. Paso básico 3 y 4. Corte en 4. Paso 5 al 2. Paso 8 al 3. La baldosa. Vol. II: ... Ocho atrás del paso 3. Paso ocho caminado. La media luna. La barrida. Paso básico cruzado girando... Vol.: III. Paso 7 al 2. Ocho adelante acompañado. Ocho adelante con cambio de frente"[11].

[9] *Curso básico de tango.* Vol.: I y II. MTH Producciones S.R.L.

[10] *Tango. Made in Argentina. Así se baila. The way we dance.* Vol.: I a III.

[11] *Curso de tango. Aprendiendo a bailar tango.* Vol.; I a III. Icaro Producciones SRL & Ricardo y Nicole. GLD Distribuidora S.A.

Capítulo III

DE LA RAZÓN DEL MÉTODO ACTUAL

¿Por qué enseñamos de la forma que enseñamos? ¿Quién diseño los primeros métodos, o el tango jamás tuvo método y siempre fue un aprendizaje a través de la copia de los movimientos de otro intérprete? En la actualidad existen algunos sistemas de enseñanza, así que alguien tuvo que haber comenzado alguna vez... ¿De dónde surgieron los primeros métodos? ¿Realmente los profesores de baile de tango elaboraron un sistema de enseñanza pensando en las características del tango? Estamos ante una danza con grandes peculiaridades, un código de baile que no tiene precedentes... ¿El método actual de enseñanza condice con las características esenciales del género? Seguramente muchos caerán en el egocentrismo conveniente del

refranero popular: "Cada maestrito con su librito", pero lo cierto es que el tango posee una serie de elementos específicos que debemos salvaguardar para que continúe siendo tango. En éste capítulo apreciaremos en una breve síntesis el nacimiento y evolución de las escuelas, métodos y profesores de tango danza, con el fin de obtener la razón del método actual.

La danza acompaña al hombre desde el umbral de los tiempos como lo demuestran las pinturas rupestres que datan de entre 30 y 10 mil años a.C. en donde están representadas escenas de caza y bailes rituales. La figura del maestro de danzas no siempre ha sido primordial, dentro de los numerosos bailes que se generaron a lo largo de la historia, existen algunos en donde a figura de un maestro es indispensable y otros en donde es prescindible. Por ejemplo: en los primitivos bailes rituales, los intérpretes gozaban de una gran libertad, sin embargo, las danzas ceremoniales instituidas por los faraones contenían coreografías para las cuales era

necesario un maestro o guía de baile. Las danzas folclóricas argentinas de *pareja suelta* que precedieron al tango contaban con un paso básico y un orden coreográfico, dicho orden se encuadraba en una métrica musical. Éste formato de danzas deviene a esta zona desde Europa y se asientan en Argentina luego de la colonización española, en donde quedan absolutamente devastadas las danzas precolombinas, al igual que todo lo relacionado con su cultura.

Con la aparición de las danzas de "pareja enlazada" los bailes se tornan más simples. Las coreografías se limitan a conservar el paso base (al ritmo de la música) siempre con la misma toma de baile (enlazados). Manteniendo estos dos elementos los bailarines circulan por la pista. En esta etapa la figura del maestro de baile no fue demasiado requerida, ya que para aprender este tipo de danzas sólo había que observar su paso básico, luego enlazarse y el tiempo daría el baile. Este grupo de danzas gozaba de una gran popularidad en Buenos Aires hacia la segunda mitad del

siglo XIX, producto de su simpleza y del acercamiento de los cuerpos que producía la toma de enlace. Los maestros y escuelas de baile generalmente aparecen ligados a la alta sociedad, no así a los suburbios, pero con la aparición del tango se produce la excepción, emergen de los arrabales porteños los primeros "profesores", aunque en primer lugar lo que se inaugura es la necesidad de practicar, de ensayar, de aprender. Esto surge principalmente por la particularidad de esta danza, características nuevas y atípicas para el momento.

De los prematuros "profesores"

Los primeros indicios sobre maestros y escuelas de tango podemos hallarlos en las prácticas callejeras que los hombres realizaban en los arrabales porteños, habitualmente frente a algún conventillo o cabaret. Allí, algunos danzaban y otros observaban formando una ronda alrededor de los bailarines y en

algunos casos también del "organito"[12] (instrumento que le daba el tiempo musical). Por lo general, alguno de los hombres que miraba desde afuera auspiciaba estas prácticas como bastonero (guía del baile). Estos ensayos callejeros eran asiduamente interrumpidos por la policía, ya que a raíz de los mismos surgió un decreto que prohibía la danza de pareja compuesta por hombres. Al comienzo esto sucedió solo en las calles, aunque más tarde se acostumbró en los locales habilitados para la realización de bailes públicos[13].

Más tarde surgen las llamadas "academias", que en sus inicios aparecen ligadas al prostíbulo y en donde el baile cumplía la fun-

[12] Órgano pequeño o piano, sitiado en un cajón portátil. El mismo genera música mediante un cilindro con púas movido por una manivela.

[13] El Intendente Municipal. Decreta: Art. 1– Declárase comprendida en las prohibiciones de la Ordenanza de 25 de junio de 1915, la danza de pareja compuesta de hombres puramente, en los locales habilitados para la realización de bailes públicos.– Art.2-Los locales donde se infrinja lo dispuesto en el artículo anterior, incurrirán en las penas establecidas en el Art. 199 de la Ordenanza General de Teatros.

ción de antesala del sexo[14]. Luego estos sitios establecen horarios en donde sólo funcionan como "academias o prácticas de baile". En ellas, los hombres pagaban por adelantado cada pieza de baile a la madama o regenta del lupanar y ella le daba "la lata", así llamaban a una ficha metálica que funcionaba como una suerte de ticket que el cliente le daba a la pupila antes de bailar. Estas "clases de tango" eran presenciadas por un bastonero, cuya función en muchas oportunidades, era la de mantener el orden de la sala más que la de observar el baile. "La escuela de la calle", al igual que la "academia", se encuadra más en el marco de una práctica en donde ensayan e internalizan sus movimientos, que en el de una clase. El bastonero no enseña un paso o figura, sino que observa y a lo sumo corrige los movimientos interpretados por los bailarines.

[14] El rótulo "academia" fue utilizado para designar escuelas de baile, salones de bailes públicos y cafés de camareras. Generalmente, el nombre del responsable del sitio designaba el nombre del establecimiento. El término "academia" no gozaba de buena reputación, ya que el mismo aparece asociado al burdel.

Debemos aclarar el término *bastonero*, ya que en otras danzas tiene un significado distinto. Cuando en el contexto del tango aparece la palabra *bastonero*, no tiene las mismas características que en un baile con una coreografía estipulada, como puede ser el *pericón nacional*; en el cual su función es la de guiar el baile a través del dictamen de las figuras por acontecer, en donde procede exponiendo en primer lugar, a través de "la voz de mando" el nombre de la figura (por ej.: balanceo) y a la subsiguiente voz de: ¡Ahura! (barbarismo gauchesco de "ahora") los bailarines recrean dicha figura. Como ya se expuso, el primitivo bastonero de tango (guía de baile), a lo sumo corrige los movimientos interpretados por los bailarines.

¿Pero de qué hablamos cuando en los inicios del tango los profesores corregían el baile? ¿Hasta qué punto se puede corregir algo con exactitud cuando no existe estipulación alguna que especifique ni orden, ni forma, ni tiempo, en el cual recrear los movimientos? Si alguien corrige una danza con

un paso establecido, por ejemplo: dos pasos a la derecha y luego dos a la izquierda, podrá corregir cualquier movimiento que esté fuera de la estructura de paso antes mencionada. Pero en el caso del tango, nos referimos a una danza de improvisación en donde el paso varía constantemente y en donde surgen nuevos movimientos a diario. Dejando de lado que el alumnado de éstos sitios no toleraría demasiadas correcciones. Como podemos deducir, las correcciones de los bastoneros se podrían haber basado sobre conceptos muy personales, la aserción sobre lo que estaba "bien" o "mal" de cada paso de baile era claramente muy particular. Esta introducción nos sirve principalmente para ponernos en contexto, porque claramente no es solo la danza, sino el ámbito en donde comienza a gestarse. Ahora bien, podríamos decir que principalmente la transición de "bastonero" a "profesor" se produce porque el "profesor" enseña un paso, una figura de baile, la cual puede corregir si el alumno hace algo diferente a lo expuesto por él. Recordemos que estos primeros profesores son ni más ni

menos que los bailarines de la esquina del conventillo, que practicaron por una "lata" en las academias, a quien un cuchillo o una pistola ascendió a bastonero y cuyos alardes en los bailes de cabaret diplomaron como profesor. Estos individuos que se destacaron por sus jactanciosos firuletes[15] en las pistas porteñas, son los primeros en dictar cátedra, ya que bailar bien, era, y en algunos casos sigue siendo, sinónimo de buen maestro.

Pensemos... ¿Cómo abordaban una clase de danza personas con un oficio o profesión completamente diferente a la de maestro de baile? y por sobre todo, ante una danza con características absolutamente distintas a las conocidas hasta el momento. Imaginemos la primera clase de danza en el amplio sentido de la palabra, la primera clase de tango tanto para el alumno como para el profesor, la primera clase como profesor sin antes haber sido jamás alumno, la primera clase desde

[15] En el baile, pasos complicados que dan los bailarines para demostrar destreza. Del cast. Floreta, cierta bordadura, cierto movimiento de danza. José Gobello. Nuevo Diccionario del Lunfardo.

ambos lados del pupitre. Seguramente eximios bailarines de pista, pero sin herramientas para enseñar una danza tan peculiar. Si alguien enseña danzas como vals, mazurca, polka, habanera, etc. (danzas de pareja enlazada que precedieron al tango), comienza transmitiendo el paso base de la respectiva danza, pero en el caso de una danza de improvisación, sin paso básico y sin ningún tipo de referencia para la enseñanza de un baile con esta característica ¿Qué enseña? Tomemos en cuenta que para la invención de la figura que hoy llaman "paso básico" aún faltaban varias décadas. Lo que enseñan estos primeros profesores de tango son sus pasos particulares, aquellos que realizan a diario y se encuentran internalizados en sus cuerpos, movimientos que fueron concatenados de forma natural y que el tiempo maduró en su baile. Figuras que recrea sin pensar y que surgen espontáneamente durante la clase. Estos pasos particulares, los cuales están conformados por un conjunto de movimientos, se transmiten exponiendo el paso ante la mirada del alumnado, quienes copiando,

repitiendo y memorizando, aprende principalmente por imitación.

Seguramente, todo esto sucedió sin tener la menor idea de que estaban sentando las bases de la "enseñanza". Al comunicar una secuencia de pasos con una estructuración establecida, en un determinando espacio de baile, eliminando de la improvisación, o sea lo esencial del genero. Ellos sólo expusieron lo que hacían a diario en las pistas, sin imaginar que los posteriores profesores que crearan, ahora sí, un "método de enseñanza" sobre este baile, tomarían esta base para su composición. Sintéticamente aquí podemos encontrar los lineamientos que serán los futuros pilares del actual sistema de enseña:

- Cada profesor enseña sus pasos particulares.
- Se enseñan secuencias (combinaciones de pasos).
- El aprendizaje es por imitación.

De los Tigreros

Hacia 1911 el tango es furor en París. Si bien este género ya había arribado unos años antes al viejo continente, este es el momento de la consagración. El tango ingresa en los salones aristocráticos de París y más tarde, paradójicamente, a los salones de Buenos Aires por consecuencia de las modas. El diario "Le Figaro" del 10 de enero de 1911, expone: "Lo que bailaremos este año será una danza argentina, el tango argentino (...) Es graciosa ondulante y variada". El 21 de Enero la revista "P.B.T." nos anuncia: "¡Tanque! ¡Tango! (...) La noticia es esta. El tango está en París. 'En París bailan el tango'. ¿Dónde? En los salones más aristocráticos. ¿Quién o quiénes? Las señoras más distinguidas y los caballeros más elegantes o viceversa (...) al saberse esto en Buenos Aires, nuestro jubilo ha sido intenso". El tango ingresa en París principalmente a través del music-hall, por entonces en boga en Europa. En ésta etapa tenemos que tomar en cuenta dos cuestiones: primero, el tango que genera una moda en

Europa es una coreografía concebida para el escenario, para el music-hall; y en segundo lugar, el tango es acogido por la "alta sociedad" quienes según ellos lo "adecentaron".

Ante la gran popularidad del tango y la escasa, por no decir nula, información sobre esta danza, aparecen varios oportunistas, nacionales y extranjeros, que aprovechan la conveniencia de la moda tango para enseñar este baile sin tener demasiada idea sobre el mismo. En una edición extraordinaria de Navidad y Año Nuevo del periódico "El Diario" de diciembre de 1912, menciona: "Innumerables porteños se han dirigido en estos últimos tiempos a París, tan deseosos de enseñar el verdadero tango como de alcanzar en su noble profesorado fama y provecho". La moda del tango continua creciendo, es así que podemos encontrar más documentos en periódicos de años subsiguientes. En el diario "Critica" del 17 de septiembre de 1913, el profesor Juan Carlos Herrera declara que en esos momentos había en la capital francesa más de cien argentinos que sobrevivían

dando clases de tango. A estos se les suman profesores de danza de otras nacionalidades que notan la trascendencia del tango a nivel internacional y también aprovechan el momento. La reconocida revista argentina "Fray Mocho", difunde estas líneas en el año 1914: "Con la popularización del tango en Europa se ha creado un nuevo medio de subsistencia para algunos 'tigreros'[16] de esta tierra, que hasta entonces bailaban el tango por deporte y aún no habían pensado en constituirse en profesionales".

A continuación el profesor de baile de nacionalidad uruguaya Marcelo Vignali, nos da su visión de las circunstancias en que actuaron los profesores de baile en París en aquel momento: "Profesores y enseñantes del Tango. Los maestros titulados o verdaderos profesores de la danza han sido los menos que han sociabilizado el tango, pues siempre lo han considerado una hermosa pieza de espectáculo y jamás soñaron que hubiera

[16] Tigrero. Pop. Audaz, valiente. Nuevo diccionario del lunfardo. José Gobello.

hecho tan vehemente irrupción en los salones... Los que enseñaron el Tango, después de algunos artistas, han sido simplemente buenos adeptos a esta pieza que en Buenos Aires y Montevideo lo bailaban muy bien, pero a escondidas, porque allí era aún una pieza prohibidísima y era considerada (injustamente) obscena, por idea general. Los más compadres entre los desocupados eran casi todos los bailarines de tango. Alguno de ellos cayó en París; luego en París se multiplicaron los profesores: mucamos, cocheros, porteros, etc., largaron el látigo o la escoba y el delantal para embutirse en un frac, con guantes, caramelo y todo. (...) Y no pocas veces algún joven acostumbrado al frac, pero con escasos medios de mantenerlo, se vistió de humilde pero compadre chefeur argentino, y presentándose ante cualquier empresario de cualquier champagne– tango, proponiéndose experto y perito profesor de tango".

El Sr. y Sra. Vernon Castle en el libro "Modern Dancing" del año 1914, mencionan lo siguiente respecto a la enseñanza del

tango. "Los profesores norteamericanos van al extranjero unas semanas, toman unas lecciones en el "Abaye" o en alguno de los otros lugares que viven del turismo norteamericano, regresan a casa y, habiendo olvidado todo lo que aprendieron comienzan a enseñar. Otros van a algunas de nuestras ciudades costeras, como Narragansett, y leen sobre el nuevo baile y comienzan a enseñarlo. No hay forma, desgraciadamente, de evitarlo. Sólo puede pagar sus veinticinco dólares por hora. Si no aprende el baile, obtiene un poco de ejercicio y mucha experiencia". En otro de los párrafos del mismo libro, menciona: "La única desventaja en los Estados Unidos es el hecho de que casi todos los profesores lo enseñan en forma diferente" (...) "Para brindarle a la danza la popularidad absoluta que se merece, debe ser estandarizada".

Los profesores de otras danzas que se suman a aprender el tango, advierten que cada uno de los "profesores" enseña este baile de forma diferente, eso los desconcierta y por otro lado los motiva a intentar estandarizar la

popular danza. Debemos tomar en cuenta las características de las danzas de esa época, en donde como ya se expuso, existe una toma de baile y un paso base. El hecho de la mención "todos lo enseñan de forma diferente" (con respecto al tango), no sólo hace referencia a los pasos y principalmente a un paso básico, sino también a la toma de baile, al compás de baile y a una dinámica de baile. Además tomemos en cuenta que estos profesores son los tigreros, nacionales y extranjeros, que un día despertaron y al ver la gran oportunidad del tango decidieron "constituirse en profesionales". Ante tanta nebulosa a la hora de enseñar esta danza y al no hallar respuestas sobre las normas básicas, unos profesores de Europa toman la posta. Ellos ya venían expresando sus ansías de sistematizar esta danza, es así que estructurando una serie de combinaciones de pasos crean una forma de estandarización del tango. Hoy es posible encontrar rastros de estas "formas de tango" dentro de los bailes de salón europeos, en las competencias internacionales de danza

deportiva (tango estándar) y en películas norteamericanas.

De los precoces métodos

Imaginemos a un profesor de danzas europeo intentando aprender tango, no sólo para ejecutar el baile, sino para decodificarlo y más tarde realizar una sistematización. Tengamos presente la formación del maestro de danza europeo. Principalmente están formados en bailes de salón, bailes que aunque diversos tienen características similares, un paso base constante, en un tiempo musical, hasta las posiciones de las piernas y posturas del torso son similares, porque incluso ellos mismos las han estandarizado, y aunque cada uno de estos bailes de salón tiene un carácter determinado, a todos los une una misma tesitura, una actitud de elegancia, que es lo que para ellos no debe faltar jamás en el "salón". Éstos maestros se disponen a aprender el tango, la posición de los torsos les resulta conocida, es similar a una toma de enlace; los maestros argentinos hablan de

abrazo, pero los maestros europeos intentan "refinarlo" (según su mirada) y separan un poco la pareja poniéndola más erguida. Luego la enseñanza se concentra en la parte inferior, allí todo se torna más complicado, esperan aprender "el paso de tango", pero no logran decodificarlo. Comienzan a suponer que el tango tiene más de un paso base, se preguntan ¿cuántos pasos base tiene el tango? Los maestros europeos no conciben en una primera instancia que el tango es una danza de improvisación sin paso base, y al estar condicionados por los antecesores bailes de salón, la línea de pensamiento deductiva de estos maestros dedujo que el tango tiene más de un paso base.

Desde Europa realizan una selección de bailarines argentinos, los cuales viajan para contribuir a la decodificación y sistematización del baile de tango. Al exponer las clases cada uno enseña figuras diferentes, tienen algunos momentos en común, pero las secuencias son siempre distintas. O sea, aunque algunos movimientos se asemejan, el orden

de los mismos jamás es igual. Continúa la duda de cuántas figuras tiene esta danza, al ver que no hay demasiadas respuestas, o al encontrar respuestas contrariadas, aún más cuando advierte que muchos de los profesores son tigreros sin demasiado conocimiento, es aquí cuando ellos deciden poner fin a este supuesto caos escolástico. Comienza la etapa de codificación del tango realizada por de los maestros europeos de baile de salón.

A continuación algunas citas que aseveran lo antes mencionado, Carlos Vega, nos sitúa en aquel momento: "Luego de la presentación de los artistas, proliferaron en París los profesores de diversa índole y procedencia. Entre ellos se suscitan divergencias acerca de la cantidad de figuras, estilo y movimiento del 'verdadero tango'. Posteriormente, van a aparecer las primeras codificaciones escritas del tango, por lo general, incluidas en manuales para aprendizaje de diversas danzas"[17]. Por su parte, Inés

[17] Vega, Carlos: *Antología del tango rioplatense vol I.* (desde sus comienzos hasta 1920). Instituto Nacional de

Cuello, nos dice: "... los profesionales europeos dedicados a la enseñanza de bailes de salón, ávidos por introducir novedades a su expectante clientela, encontraron en la nueva danza americana elementos suficientes para reelaborarla y exponerla con brillante acogida. Durante estos años abundaron las teorías, las 'academias de tango', los plebiscitos y los congresos. Hubo preocupación por establecer con precisión tanto la cantidad como los tipos diferentes de figuras y pasos; a las que designaron con algunos nombres".[18]. Por último, nuevamente Carlos Vega nos adentrará en una cita de "El Diario": "Como cada profesor tiene su método, se hace necesario normalizar la coreografía, y al mismo tiempo 'adecentarla', a fin de evitar situaciones ambiguas. Para esto se recurre a especialistas argentinos, según consta en 'El Diario' del 24 de enero de 1913: 'Vida Social'. Nada menos que una depuración, así como suena

Musicología Carlos vega. Buenos Aires, 1980. (Pág. 37).

[18] Cuello, Inés. La coreografía del tango. *Antología del tango rioplatense*. Buenos Aires, Instituto de musicología Carlos Vega, 1980. (91).

la palabra, de nuestro tango criollo, intenta la Academia de baile de París, para lo cual ha invitado a varios profesionales argentinos (la carta que nos da la noticia no cita nombres) que se trasladaron ya a la Ville Lumiere en esa solemne misión. (...) Según la Academia de baile de París, el tango argentino, no tiene ni debe tener sino doce figuras, es decir de doce movimientos distintos"[19].

Al sistematizar el tango de la forma antedicha, establecer una cantidad de figuras (doce) y "adecentarla"; en primer lugar limitaron enormemente la danza y por sobre todo, le extrajeron su característica esencial, la improvisación y creación, la cual quedó limitada a un par de figuras. El método conformado fue similar al que se utilizaba para trasmitir las demás danzas de la época, las cuales como ya hemos observado contenían características disímiles a la danza tango. En cuanto a "adecentar" el baile, trastocó principalmente el carácter del mismo, aunque podríamos decir que esto es corriente; cada

[19] Vega, Carlos: Ídem 1. (Pág. 39).

vez que una danza se "aclimata" en una región determinada o pasa de un estrato social a otro, varía su carácter en mayor o menor grado.

Los primeros profesores que intentaron desarrollar un método sobre la enseñanza del tango, indudablemente estuvieron influenciados por las estructuras de las danzas y los métodos antecedentes. Ahora bien, si sumamos que éstos profesores tenían conocimientos sobre otros bailes de aquel tiempo, que sin lugar a dudas trasmitían por secuencias de paso (las cuales eran generalmente los pasos bases de las respectivas danzas), es más que lógico que cayeran en una forma de enseñanza por secuencias, a causa de los notorios elementos que le proporcionaban los sistemas existentes. Nuevamente, a través de la siguiente cita podremos examinar la veracidad de esta consideración. Una de las primeras publicaciones sobre un método realizado sobre esta danza en Buenos Aires, es el libro "El Tango Argentino de Salón, Método de baile teórico y práctico de Nicanor

Lima", 1916. El autor expresa en la introducción: "Esta Primera parte del Método, que es la parte fundamental del baile y que aparece con el lema de que, –el que no sabe aprende y el que sabe se perfecciona– no sólo facilita al alumno el aprendizaje perfecto y completo de nuestro verdadero y popular tango, sino que le sirve de base para aprender diferentes bailes sin necesidad de maestro, tales como el 'vals', la 'polka', la 'mazurca' el 'schottisch', etc".

Los primeros instructivos sobre la enseñanza del Tango Argentino aparecen en Europa. Así lo demuestra el "suplemento de la 3a. edición de la obra Salón de Baile". El baile contemporáneo (1880 a 1918) [20] menciona: "Las teorías de los bailes anteriores son extraídas de las revistas que recibimos periódicamente de Europa y N. América y los bailes los enseñamos con estricto (sic) rigor a dichas teorías". Esto se debe principalmente a

[20] Vignali, Marcelo: *El baile contemporáneo. (1900 a 1918) Suplemento de la tercera edición de Salón de Baile.* Marcelo Montevideo. Vita Hno. y Cia. (Pág.57).

que la danza se sistematizó recién al ingresar en los salones aristocráticos, lo cual ocurrió en primer lugar en Europa y posteriormente en Buenos Aires. Entre los primeros trabajos escritos aparece el de Giovannini, F., Balli d'Oggi. Con 70 figure dismostrative, grafici e brani musicali. E uno studio critico sulle danza nuovissime di Giovanni Franceschini. Milano, Ulrico Hoepli, en 1914. En este material se pueden apreciar imágenes de parejas de baile y en sus pies, un gráfico recreando la trayectoria de la secuencia, del paso. Anexada a la imagen siempre se encuentra una descripción de los movimientos. Este es el sistema utilizado por la mayoría de los manuales destinados a la enseñanza del tango, incluso en la actualidad.

En Argentina, uno de los trabajos más difundidos por aquella época fue el antes citado "El Tango Argentino de Salón. Método de baile teórico y práctico de Nicanor Lima". Un dato más que importante para tener en cuenta, es que el mismo se da a conocer como un instructivo para aquellos que "están

en vísperas de viajar a París". Más tarde también podemos encontrar el método por correspondencia de Domingo Gaeta, el cual en líneas generales no variaba demasiado en su forma de enseñanza. Una curiosidad es que nadie admitía nunca haber tomado clases a través de este sistema, primero porque en general quien recurría a esta modalidad era por el hecho de aprender en su casa, en secreto, y segundo porque como recuerdan algunos milongueros, entre ellos Gavito, cuando alguien no era muy diestro al bailar se le decía despectiva y jocosamente: "¿quién te enseñó a bailar, Gaeta?" Que era el equivalente a decir. "¿Aprendiste por correspondencia?".

Inés Cuello, menciona refiriéndose a los gráficos de Giovannini, F. Balli d'Oggi, antes citados: "Las ilustraciones números 7 y 8 son ejemplos de una de esas teorías europeas en que un maestro de baile describe varias figuras mediante un complicado sistema gráfico". Si tenemos en cuenta que quien compraba estos materiales, eran personas que, lógicamente, no sabían bailar tango, descifrar

tales líneas y zapatos de la pareja graficada, era prácticamente imposible. Además, ¿de qué manera los hombres aprendían a marcar los movimientos? Sergio Pujol menciona en su libro "Historia del Baile", otro de los métodos utilizados por los profesores de aquel tiempo. Por medio de trazos con una tiza, se plasmaba en el piso el recorrido del paso, el cual ayudaba a recordar al alumno el desplazamiento a seguir. Este es utilizado por el profesor Moyano, un profesor muy reconocido quien se publicitaba en el diario "Crítica", en "su local de la calle Libertad al 200. Enseña tango fox trot y vals".

Detengámonos y analicemos un instante... ¿Por qué éstos profesores, los cuales se supone que tenían más formación que sus antecesores para conformar un método dancístico, cayeron sobre el mismo error de contradicción? Principalmente el enseñar por secuencias una danza de improvisación, dar un orden coreográfico, etc. En el ejemplo antes citado, en donde el profesor marca con tiza el recorrido del paso en el suelo, es

más que gráfico el hecho de establecer un espacio de baile a través de la secuencia. Si bien es claro que fueron influenciados por los preexistentes sistemas, lo cierto es que tanto los maestros europeos como los argentinos que diseñaron los primeros métodos sabían fehacientemente que el tango era una danza de improvisación, ya que no pudieron detectar un paso base ni un orden coreográfico establecido. Además ellos pudieron observar que estos movimientos debían ser marcados a través de la toma de abrazo, este también es un indicio de estar frente a una danza improvisación. Si hubieran hecho un análisis para conformar dichos sistemas de enseñanza, prácticamente hubieran caído en los demás fundamentos de esta danza. ¿Por qué contradecirse completamente con su método? Aunque imagino que es más normal cometer esta equivocación en los albores de un sistema de enseñanza y sobre todo, para una danza tan particular como el tango. Digo esto siendo consciente de que aún hoy en día se continúa construyendo métodos y técnicas sobre la base de este contradictorio sistema.

En síntesis, existe documentación de la década de 1910, de Argentina, Francia, Italia y Estados Unidos, en la cual se puede evidenciar que el tango danza se enseña por secuencias de pasos y que figuras rotulados con un mismo nombre son diferentes en cada documento. Este hecho se debe principalmente a que, como ya se hizo mención, cada profesor enseña sus pasos particulares y los da a conocer con los nombres más difundidos en el momento.

Del llamado "paso básico"

Otro de los pilares fundamentales que conforma el actual sistema de enseñanza es el llamado "paso básico". No existe documentación precisa sobre quién ha concebido esta figura, pero sí algunos datos acerca de cuándo comienza a esbozarse. Son varias las personas que se adjudicaron la creación el "paso básico" (así como otras se han adjudicado la invención del giro o molinete, etc.), pero es muy complejo demostrar quién verdaderamente ha elaborado ésta secuencia.

Más allá de quien se otorgue éste mérito, seamos conscientes que lo que hizo fue ordenar una sucesión de movimientos, de pasos caminados. Como ya se dijo, el orden podría haber sido cualquier otro, al igual que otros podrían haber sido los movimientos elegidos, cantidad de pasos y trayectoria de la figura. Esto no deja de ser una secuencia más, a la cual se la rotuló como "paso básico".

El llamado "paso básico" consta de ocho movimientos (en general y según un tipo de cuenta) y está constituido por una "salida" (pasos 1 y 2), un "cierre" o "resolución" (pasos 6,7 y 8), en medio se disponen tres pasos caminados concluyendo una posición de pies cruzados (principalmente de la mujer). ¿Por qué está combinación de movimientos y no otra? ¿De dónde surgen estos pasos? ¿Qué genera que un maestro de danzas de la época utilice estos movimientos para diagramar 3 bloques (*salida, centro y resolución*) para establecer el supuesto paso base del tango?

Los pasos de "salida" y "resolución" constituyen el paso básico de un tipo de vals.

En algunos versiones del vals Boston o en el llamada vals inglés. Los pasos que describiré a continuación estaban unidos por un cambio de peso y generalmente van rotando la dirección del paso base dando un sentido circular al movimiento de la pareja, como suele ser en la danza vals. La combinación de movimientos que da como resultado los rótulos salida y resolución los podemos encontrar en el vals inglés, específicamente cuando realizan el llamado "giro en cuartos a la izquierda".

- Paso atrás del hombre (pierna derecha) y hacía delante de la mujer (pierna izquierda)
- Paso lateral del hombre (con pierna izquierda hacía su izquierda) y lateral de la mujer (con pierna derecha hacía su derecha)
- Paso adelante del hombre (con pierna izquierda) y hacía atrás de la mujer (con pierna derecha)
- Paso lateral del hombre (con pierna derecha hacia su derecha) y paso lateral

de la mujer (con pierna izquierda hacia su izquierda.)

Por otra parte, ya en la década de 1920, en la película "Los jinetes del Apocalipsis", Rodolfo Valentino interpreta un tango donde realiza lo que se da a llamar resolución en varias oportunidades y lo ejecuta con el fin de "cerrar" cada secuencia. La figura central (conjunto de pasos caminados con un cruce final generalmente de la dama) era una secuencia muy de moda durante la década del '30. Sergio Pujol cita palabras que Petróleo le contara a María Susana Azzi, dice: "Y empecé en el 27 ó 28 a bailar. Se inventó un movimiento que se llama 'sobrepaso', ahí se transformó el tango. Es un agregado que la mujer hacía por delante. Después del 30 el sobrepaso modificó la danza"[21]. Pujol, continua explicando dicho paso: "La mujer da un paso hacia atrás, luego otro... y hace un sobrepaso, un cruce de pies".

[21] Sergio Pujol. *Historia del baile*. Buenos Aires. Emecé, 1999. (Pág.195).

En las clases sucesivas al llamado "paso básico" la mayoría de las figuras que se enseñan se encuentran ubicadas en medio de la "salida" y la "resolución", o sea que ocupan el lugar de la figura central. *Salida* y *resolución* podríamos decir que cumplen la función de prefijo y sufijo del signo central, estas figuras quedan fijas cambiando sólo la figura central. Ejemplo: "salida" / figura X / "resolución". Aquí podemos apreciar la estructura de acoplamiento, en donde todas las figuras tenían un momento en común relacionándose con la "salida" y "resolución" del llamado "paso básico". Por otra parte, al desglosar y analizar la constitución del llamado paso básico conjuntamente con el tipo de cuenta que se le ha impuesto, se puede observar que el número de pasos ejecutados no tiene correspondencia con las voces numerales en cantidad de movimientos. La divisible cantidad de movimientos estipulados para la voz: uno y dos (salida), no concuerdan en relación con la divisibilidad de los pasos subsiguientes, de las voces: tres, cuatro y cinco.

Por ejemplo, en los pasos uno y dos, el hombre realiza un paso atrás con pierna derecha, luego la pierna izquierda también se dirige hacia atrás, generalmente se ubica al lado de la derecha y continua si transito dando un paso lateral, la pierna derecha hace lo propio hasta ubicarse al lado de la pierna izquierda. Pero en los pasos tres y cuatro, la voz se emite simplemente en cada pisada, estamos hablando de los pasos: pierna derecha y luego con izquierda, en el caso del hombre, quedando en una posición abierta. Por último, la voz cinco se pronuncia al cerrar la antedicha posición abierta, o sea, solo en la acción de juntar los pies, en el caso del hombre y cruzar en el caso de la mujer. Vemos entonces que los pasos componentes no tienen una igual división con respecto a la cuenta o exclamación de los números, ya que la cantidad de movimientos es distinta en relación con la frecuentación numérica. Esta variable cantidad de movimientos al enunciar cada paso, no creo haya sido una equivocación o descuido de su creador en la composición de la figura, sino un intenciona-

do cambio en la dinámica de la misma, que a su vez crea por consecuencia una dinámica fija en su generalidad. Ya que al dictar la cuenta, recreando el paso y manteniendo un mismo ritmo en la exclamación, generamos un involuntario cambio de dinámica en la mitad de la figura, que a su vez establece una dinámica fija en su totalidad. Esto se debe a que el número de movimientos varía respecto a la enunciación de cada paso.

¿Qué se generó como consecuencia de implementar el "paso básico"? Con el transcurrir del tiempo se fueron asentando una serie de creencias y reglas falaces. Por ejemplo: "La mujer debe cruzar los pies cada tres pasos hacia atrás". El ejemplo antedicho es literalmente citado por los profesores que cultivan este sistema. Como ya se he pronunciado insistentemente, el tango es una danza de improvisación en donde existe una marca de un emisor, que el receptor interpreta, al margen de adornos y otras libertades que puedan surgir durante el dialogo de improvisación. El cruce es un paso más, como puede

ser el ocho, el boleo, etc. Y si no existe una marcación, de algún tipo, no existe una interpretación. Si quien creó el "paso básico" en el lugar del cruce hubiera establecido el "boleo", hoy muchos estarían enseñando e interpretando el boleo cada tres pasos hacia atrás. Ésta regla se establece a partir de la enseñanza de la figura "paso básico", anteriormente el receptor de la marca interpretaba los pasos, ya sea el cruce o cualquier otro, cuando existía una referencia para recrearlo, lo cual creo es más lógico y natural en una danza de improvisación.

Si el receptor debiera cruzar los pies siempre, como regla, cada tres pasos hacia atrás, estaríamos ante un paso base (tres pasos caminados y un cruce) pero como sabemos, el tango es una danza de improvisación sin paso básico y si lo tuviera estaría regido por él. No obstante el tango puede ser bailado sin que sus intérpretes crucen jamás los pies, además debería ser común a todos, hayan estudiado o no con este sistema, con cualquier otro, o no hayan estudiado. Sin embargo no

es así, hay personas que transitan el baile de tango y jamás cruzan los pies, ni hombres ni mujeres, este no es un requisito ni regla ni nada que se le parezca en relación a la danza tango.

Otros ejemplos de reglas instauradas a causa del denominado paso básico: "El ocho hacia adelante se genera desde la quinta posición del *paso básico*". "El ocho hacia atrás se genera desde la segunda posición del *paso básico*". Debemos aclarar que las posiciones llamadas: *quinta* y *segunda*, hacen referencia al quinto y segundo paso del denominado paso básico conforme a su tipo de cuenta. La *salida* y *resolución* también establecieron normas. El alumno que se instruye a través de este sistema, generalmente comienza el baile saliendo el hombre con un paso hacia atrás y la mujer hacia adelante ("salida"– paso 1) esto también ocurre después de cada "resolución", paso que debe ejecutar, según este sistema, al concluir cada figura. Conformen o no una regla para el alumnado, la salida antes citada es la posibilidad más ilógica que

tiene el intérprete. En una pista donde no tenemos un espacio de baile definido, sino que este se va generando durante las evoluciones de movimiento que producen las parejas en ella, el lugar más inconveniente para salir es hacia donde, quien guía el baile, no puede ver. Tengamos en cuenta que este movimiento lo realiza a cada instante, ya que lo hace después de concluir cada secuencia. Más allá de esta observación, lo importante a destacar son las reglas o normas inequívocas que germinaron a raíz de este contradictorio sistema, que no son propias de la esencia este baile y que fueron impuestas a través de la inexistente creencia de que el tango tiene un paso base.

La mencionada forma de acoplamiento se supone que aporta a la improvisación, ya que demuestra una ilación de los pasos. Pero en realidad lo único que consiguió fue que las personas realicen los pasos siempre desde el mismo lugar. Esto generó con los años lo que bien exponían algunos milongueros: "bailan todos iguales". Refiriéndose a que todos realizan las mismas secuencias y com-

binan los pasos desde las mismas posiciones. Realizando así una improvisación sólo en las uniones entre secuencia y secuencia, creando por sobre todo una falta de identidad en esta danza tan personal.

¿Realmente podemos decir que las personas que constituyeron los primeros métodos de enseñanza, no tenían conciencia de estar edificando un sistema absolutamente contradictorio? Partamos del pensamiento de que la intención de estas personas fue unificar e instaurar, de una buena vez, una forma de enseñanza de este género dancístico, y supongamos que lo intentaron hacer de la forma más profesional y honesta posible, tomarlo desde otra óptica nos conduciría a pensar que estos individuos embaucaron a varias generaciones transmitiendo fundamentos ilegítimos. Quien se propone enseñar o trasmitir metódicamente una asignatura, en primer lugar realiza un estudio riguroso y sistemático de la materia. En un momento posterior a la creación del sistema, analiza que todos los recursos y elementos con los que concluyo trasmitir el conoci-

miento adquirido conserven una coherencia y no se encuentran antinomias o contraposición de ningún aspecto.

Cualquier persona que baila tango o que conoce el funcionamiento de una pista en donde se lo ejecute, puede descubrir con un mínimo razonamiento analítico que primero, es una danza de improvisación, ya que no en todos los tangos se realiza un mismo orden coreográfico y que esto no sucede por azar sino que se es consciente de esta condición. Segundo, que no tiene un espacio de baile establecido, ya que puedo apreciar como circulan las parejas en la pista y no conservan el mismo lugar en ella. Tercero, que no tiene un paso base, ya que este regiría el baile cumplimentando su condición, y sin embargo, es indistinta su utilización. Por lo tanto, podemos estimar que quien creó el denominado *paso básico* sabía fehacientemente que el tango no contenía *paso básico*, y que la figura que hoy conocemos como tal es una falacia.

Los individuos que generaron este paso y sistema sabían, consciente o inconsciente-

mente las características fundamentales de la danza Tango, y si éstas no se encontraban en su conocimiento fue porque no realizaron un análisis sobre la materia. Este ejemplo es común a sus antecesores, desde los creadores de los primeros métodos en Europa, transportados luego a Argentina, hasta sus posteriores quienes difundieron métodos y técnicas en videos, libros e internet. Lamentablemente el único estudio realizado, en líneas generales, fue como diseñar de la mejor manera las estructuras de paso, sin preguntarse si las mismas eran lo mejor para la enseñanza de éste género tan particular y extraordinario.

Del alejamiento de la realidad I

Sobre los pilares de los conceptos y elementos expuestos se construyó el actual sistema de enseñanza, aunque existen aún dos momentos más de la historia los cuales creo que contribuyeron a la razón del mismo. El tango evoluciona, surgen innovaciones, nuevos pasos que incrementan los instrumentos dancísticos del género y en donde la

pareja cambia su perspectiva de movimiento y de carácter, los factores fundamentales que hacen a este crecimiento son: los concursos o certámenes de baile de tango (que se venían realizando desde la segunda década de 1900) y lo que en estos tiempos se denomina *exhibición*, una muestra que los bailarines hacen solos en el centro de la pista de baile. Las exhibiciones en un principio surgieron de forma espontánea, los bailarines ganan la pista por mérito propio, pero más tarde las exhibiciones de bailarines son programadas. Con la aparición de exhibiciones y certámenes las parejas ensayan y conciben sus pasos para dichos eventos desde otra perspectiva, aquí surge un evidente cambio en el motor de la creación, en donde ya no sólo se crea improvisando en la pista de forma espontánea, sino que ahora la creación se preconcibe de forma analítica y con otro fin: ganar un certamen, deslumbrar en una exhibición, etc. Estas parejas comienzan a pautar algunos pasos, se comienza a coreografiar momentos del baile, y más tarde la totalidad del mismo. Algunos milongueros, al hablar del tango de

las décadas del 40 y 50, coinciden en afirmar a este modo de baile con figuras pautadas que no contenían una marca *real*, sino acordada, se lo denominó *tango fantasía*.

Veamos la diferencia entre los pasos creados durante el baile, producto de la improvisación, y los creados por pautas coreografías entre la pareja. Es claro que en el primer caso son movimientos que nacen durante el baile y que podríamos llamar "espontáneos". Surgen desde una marcación o "indicación del paso". Los creados por pauta coreográfica, no siempre se marcan. Estos pasos que nacen desde la ingeniosidad de algún bailarín y que pautan con su pareja para recrearlo, en principio no respondiendo a una marca o indicación. Digo en principio porque puede encontrarse posteriormente una forma de marcarlo. Vale decir que se crea primero el movimiento y la marcación es una consecuencia, Por ello también, una forma de realizarlo es que la pareja lo estipule mediante un código o pauta y otra forma es generar los movimientos por consecuencia de las varia-

ciones físicas que uno provoca en el cuerpo del otro, o sea por medio de la marcación de los movimientos. En el primer ejemplo los bailarines podrán realizar el paso sólo con su compañero de baile, y en el segundo, podrán realizar el paso con cualquier pareja circunstancial con la que esté danzando.

En esta etapa se instala una nueva realidad. Emergen pasos más complejos los cuales posteriormente hay que enseñar al alumnado. Cada profesor que asimila observando cómo lo recreaba otro intérprete, incorpora los movimientos poniendo su impronta. Posteriormente los trasmite mediante códigos de marcación personales. El alumno aprende, en general, por imitación y puede ocurrir que aprenda los movimientos, pero no a marcarlos, ya que al conocer ambos integrantes de la pareja la trayectoria de la secuencia, no es necesaria marcación alguna. Cosa muy común en algunos sistemas de enseñanza que no dividen sus clases en movimiento y marca, como se puede ver demostrado en distintos videos y como ocurría en los an-

tiguos materiales escritos que aseguraban enseñar tango mediante dichos documentos.

En la actualidad en este tipo de pasos se encuentra la mayor diversidad de opiniones en cuanto a cómo se deben trasmitir y marcar. Claro que al trasmitirlos por secuencia de paso el alumno no tiene la necesidad de marcarlo, sino que derivan en el paso por consecuencia de proseguir los movimientos concatenados en una combinación, incrementando así la ficción de recrear un baile de improvisación, o "bailar un tango". En esta etapa se produjo una confusión, una pérdida de la realidad en lo referido a "la marcación de los pasos", fluctuaciones que nos llegan de forma directa y se ve reflejado en el actual método de enseñanza.

Del alejamiento de la realidad II

Como hemos visto, hacia la segunda década del 1900 se realizaron diversas codificaciones sobre la danza tango. En la década del treinta comienza a esbozarse el llamado *paso*

básico, el cual se enseña durante la década del cuarenta (la llamada década de oro del tango), la del cincuenta y sesenta; aunque no todos los profesores adoptaron dicho método, fue el que trascendió a mayor escala. Hacia mediados del cincuenta el auge del tango comienza a menguar y en los sesenta ingresa en una etapa de letargo. Las causas algunos las encuentran en los avatares por los que paso el país, sumado al ingreso de otros géneros musicales y a la desmedida proporción en la difusión que tuvieron estos en relación al Tango. Además las dos grandes figuras de los sesenta, Julio Sosa y Astor Piazzolla, no dirigían su arte precisamente al baile, según palabras del mismo Piazzolla, su música estaba destinada a que la gente dejara de bailar y escuche.

La década del setenta la describe sintéticamente Adela Cardoso en "Milongas porteñas de la década del setenta" (instituto de investigación del tango, año 1994)"... Milongas porteñas, pretende ser un homenaje a aquellos lugares de baile humildes, que

por el bajo costo de sus entradas permitía el acceso las personas menos pudientes que inundaban nuestra ciudad en una época en que los medios de difusión no cesaban de decir que 'En Buenos Aires no había donde bailar el tango', y los que lo decían, eran los difusores del tango, ya que para los demás, el tango no existía. Esta falta de información se debía seguramente a que, como ya he dicho, eran lugares modestos cuyos dueños no podían pagar una publicidad radial o televisiva, que es la que da difusión masiva, o quizá no les interesaba ya que igual no les faltaba público. Y sin embargo, estos lugares fueron auténticos semilleros de grandes bailarines que luego pasearan el tango por escenarios de todo el mundo, como Juan Carlos Copes, Virulazo, Antonio Todaro y otros".

En los ochenta se produce el resurgimiento del tango, principalmente gracias a los espectáculos de dicho género que triunfan a nivel internacional. La compañía principal es Tango Argentino, más tarde se acoplan diversas compañías que se consolidan y realizan giras. En

ésta etapa encontramos bailarines que aprenden las coreografías de tango para un determinado espectáculo. Muchas de estas personas no habían bailado anteriormente ésta danza, algunos eran bailarines de otros géneros que se encontraban con la posibilidad de trabajar del baile y hacerse de una carrera internacional. Hago mención de éste tema ya que no han sido casos aislados, sino por lo contrario, un gran porcentaje de bailarines de distintas áreas se incorporaron a los espectáculos de tango y considero que influyeron enormemente en el sistema actual de enseñanza, éstas personas posteriormente enseñaron a bailar tango y no precisamente para espectáculo, sino como baile social. En éste período un gran porcentaje de bailarines jamás habían asistido a una milonga, por lo que no conocían su funcionamiento ni sus características sociales. En síntesis, no sabían de qué manera funcionaba el tango como baile de pista, desde sus códigos de marcación y dialogo de movimiento, hasta sus costumbres más clásicas, ya que como se dijo el auge del tango había disminuido y con él también sus lugares de baile.

Las siguientes son algunas de las características que se dan al aprender una coreografía para un espectáculo de tango.

- La coreografía se pauta de principio a fin (no es necesario marcar los pasos).
- Se baila siempre sobre el mismo tema musical (en el que se encuadra la coreografía).
- Siempre con la misma compañera de baile.
- Los pasos están diseñados para el escenario, para el espectáculo.

Los antes especificados son los elementos que tenían incorporados los inminentes profesores de aquel momento, además de no conocer el funcionamiento de una pista. Digo inminentes porque ellos serían también quienes darían clases más tarde. Algunas personas que se dedican a los espectáculos de tango, dicen abiertamente no sentirse cómodos bailando en una milonga, mencionan no saber controlar la dinámica de la pista y todo lo que

envuelve a los códigos de la misma. Esto es más que normal ya que no han cultivado o no están acostumbrados a cambiar de compañera, marcar los movimientos, improvisar sobre distintos temas musicales y, por sobre todo, en tan poco espacio, el cual varía constantemente y que comparte con otras parejas, tal vez en su misma situación. Si un bailarín profesional, que se supone tiene muchas más herramientas que un bailarín aficionado, dice no sentirse cómodo bailando en una milonga por no encuadrar con las características de la misma, imagínense sus alumnos. Cualquier similitud con enseñar tango bajo las características esenciales del baile social era mera coincidencia. Fundamentalmente aquí se produce un alejamiento de la realidad del tango en el espacio social de la milonga.

- Los pasos que se enseñan no son apropiados para una pista. Se enseña una desmedida cantidad de ganchos y sacadas, en algunos casos hasta ciertas posiciones y saltos relacionados a otras danzas.

- Generan una ilógica traslación en el salón.
- La marcación de los pasos se genera bajo códigos personales, poco reales.
- Pérdida de la toma de abrazo a causa del diseño de las secuencias, entre otros factores.

Carlos Pérez menciona en un reportaje: "La gran diferencia es que antes, en general, todos tenían un mismo concepto para bailar, una forma muy parecida de escuchar la música, y los que iban a bailar más o menos todos sabían bailar". (...) "...en aquella época ponían un tango de Di Sarli y vos veías que todos los que estaban bailando caminaban, no había quien se pusiera a meter ganchos con Di Sarli, ¿me comprendés lo que te quiero decir? O sea que no era lo que pasa hoy que a veces hay alguien que se pone a hacer cosas en un momento que no corresponde y para toda la gente que viene atrás, ese tipo de cosas no existía. Tal es así que yo te diría, y no creo exagerar, que choca dos veces con

la misma pareja, éramos todos de ir a la calle a pelearse. Porque se interpretaba, no como un accidente, sino como una provocación"[22].

Estas últimas dos etapas en las que se incorporaron bailarines de otros géneros, los cuales contaban con muchas más herramientas para componer un método más adecuado, le sumaron al tango de escenario muchos elementos importantes, pero no así a la enseñanza de este género, es más, incrementaron fundamentos erróneos y produjeron un alejamiento de la realidad coreográfica del tango como baile social, principalmente a causa de trasmitir los mismos elementos que realizaban en escena y no haber analizado ni trasmitido esta danza desde la perspectiva de un baile social, que era precisamente, lo que estaban enseñando.

En la década del noventa, es cuando se realizan más festivales de tango a nivel internacional. Se baila tango en las grandes

[22] Ciclo de charlas en formato de video: "Tengo una pregunta para vos". Conducido por Pepa Palazón. Reportaje a Carlos Pérez y Rosa Forte.

capitales del mundo y la popularidad crece raudamente hacía el interior de cada país. Revistas como "El Tangauta" y "B.A. Tango", en Buenos Aires, y otras similares en distintas partes del mundo anuncian una infinidad de profesores de tango. Se puede bailar tango en Buenos Aires prácticamente las 24 horas del día, entre clases, prácticas y milongas. Cientos de extranjeros visitan la ciudad para aprender a bailar tango. La década del noventa sintetiza todas las etapas que hemos contemplado a lo largo de este capítulo. Ninguna etapa anuló la siguiente, sino que se acumularon. Existen desde personas que se preocupan realmente por esta danza, hasta "tigreros" que despertaron un día y al ver el gran auge de la misma decidieron convertirse en "profesores", y debo decir que lamentablemente estos últimos son la mayoría. En esta década se dan a conocer algunos materiales escritos en donde se describe muy bien la naturaleza de esta danza, donde hablan principalmente de la improvisación. En esas mismas obras los procedimientos utilizados para la enseñanza del tango continua siendo por estructuras y donde

es unánime la exposición del llamado "paso básico" como elemento fundamental para el aprendizaje de esta danza. El tango tuvo un crecimiento técnico en este período y se desarrollaron diversas tendencias, pero siempre sobre una base metodológica de secuencias de pasos, las cuales cada vez son más largas y tienen mayor cantidad de movimientos.

En esta etapa se acoplan nuevos elementos comunicacionales que aportan a la instauración masiva del sistema de enseñanza por estructuras. El canal de cable Solo Tango trasmite las 24 horas dictando clases de Tango bajo las características antes mencionadas. Lo mismo ocurre en las clases en internet, vía e-mail, videos y DVD, en su mayoría realizados por profesores muy populares. En absolutamente todos los materiales en sus diversos soportes se puede verificar que el tango danza se enseña por secuencias de pasos. En algunos de ellos, en general los destinados a principiantes, se trasmite el denominado paso básico incluso para el aprendizaje de la danza milonga.

Capítulo IV

DE LAS CONTRADICCIONES

En éste capítulo conoceremos algunas de las contradicciones que se suscitan a raíz del sistema de enseñanza actual en relación con las premisas esenciales de la danza tango. En el capítulo II expusimos solo una síntesis que describe el método de enseñanza, pero verdaderamente los ejemplos que podemos llegar a citar son innumerables. En la actualidad existe infinidad de información que va desde libros impresos, a material que circula por internet, difundido a través de las redes sociales, páginas personales o canales de video acerca de la enseñanza del tango. Es absolutamente innegable que en la actualidad la danza tango se enseñan por secuencia de paso y que la información dada en una clase es principalmente estética y no propia del baile de tango. Por otro lado, sabemos que

el llamado paso básico es parte troncal de variados planes de estudios, presentado como eje del aprendizaje desde donde combinar posteriores bloques de pasos, enseñándoselo al alumno como un sistema de estructuras secuenciales.

Comencemos por plantear un razonamiento simple. ¿Si el tango tuviese un paso básico habría necesidad de marcarlo? ¿Para qué marcar un paso que está estipulado cuando ambos integrantes de la pareja saben lo que tienen que hacer? Si no hace falta marcar el paso, ya que está pautado ¿es improvisación? Lógicamente no. De igual modo ya fue contemplado que el tango no tiene paso básico, pero este ejemplo servirá para abordar el tema de la enseñanza por secuencias, ya que el ejemplo precedente nos dará el mismo resultado trasladándolo a cualquier secuencia. Como ya hemos observado, el tango es una danza de improvisación y esto constituye una de sus características esenciales. Si una pareja de baile al realizar el primer movimiento sabe cuáles son los 4,8 ó 12 pasos siguientes

¿es improvisación? Lógicamente no. Enseñar mediante estructuras transmitiendo los pasos en un orden coreográfico genera, por consecuencia, que el tango deje de ser una danza de improvisación, o mejor dicho, que deje de ser tango.

Al aprender una composición de pasos el alumno también está asimilando una translación, el paso está determinando el campo por donde debe transitar. Ésta composición especifica un espacio de baile y como ya se dijo, el tango no guarda un espacio de baile determinado en la pista, y mucho menos un paso en relación con el espacio de baile. ¿Qué ocurre si hay otras parejas en la trayectoria por donde se debería hacer el paso? Esta composición complica al aprendiz, ya que recordemos que el espacio se va generando durante la evolución holística de las parejas en la pista, pero con éste sistema la pareja se dirige hacia donde el paso lo conduce y no hacia donde intérprete quiere o necesita trasladarse, provocando así un nulo dominio de la traslación y una constante precipitación con otras parejas.

al alumno hasta automatizarlo mediante la memorización de estructuras y luego pedirle que dance con autonomía? Sin importar los pasos y el orden de los movimientos establecidos, lo importante es que con éste sistema jamás estaremos improvisando, sólo nos zambullimos en una ficción en donde creemos que improvisamos, o fingimos estar haciéndolo, pero lo cierto es que nos limitamos a memorizar y ejecutar secuencias que tal vez, en algún tango, encajen en el momento musical que queremos.

¿Es posible que una misma estructura y dinámica se adapten a cada espacio, a cada situación y tema musical? Al aprender por estructuras, por más que la música nos sugiera un movimiento, hasta tanto no terminar con la secuencia que estoy realizando, no podré responder al estimulo musical y cuando haya terminado con la misma, la música será otra. Una estructura nos marca el espacio de baile por donde debemos transitar, espacio que puede estar ocupado por otras parejas, incluso en las mismas circunstancias que

nosotros. Éste "tipo de improvisación", si puede llamarse así, se basa en la deformación del paso para no chocar con las parejas que se encuentran bailando sobre la senda de la estructura. Estaríamos entonces generando un tipo de improvisación fundado en evitar el choque con otros. Como vemos, el movimiento no proviene solo de lo que sugiere la música, sino también de la dinámica de la pista con las demás parejas, y por supuesto de la interpretación y respuesta de mi propia pareja de baile. Entonces, considerando que una de las características más increíbles del tango es el poder expresarse a través de la improvisación de la danza en relación a la ineludible y sugestiva información de los diversos estímulos internos y externos a la pareja: ¿Podemos responder a todos ellos con una secuencia?

Existen personas que se sienten más seguras bailando en el marco preestablecido que brindan las secuencias, y sinceramente no me parece para nada descabellado, ya que no cuentan con las herramientas para danzar

Por último, estos pasos son transmitidos, en muchas ocasiones, dentro de una medida musical y una dinámica definida. Ejemplo: "Base de 8 pasos (correspondiente a dos frases musicales. 2x4:8 tiempos)" ejemplo extraído de un libro de enseñanza de este baile. Esto también puede verse en videos, en donde los profesores muestran la estructura del paso lentamente (para facilitar su comprensión) y luego mencionan: "Ahora lo hacemos a tiempo" demostrando en que tiempo y dinámica se debe realizar el paso. Como se verificó, el tango no conserva un paso ni una estructuración coreografía en sincronía con una métrica musical.

Del trastorno de la personalidad

El método actual de enseñanza conlleva a un transitorio trastorno de la personalidad de la danza tango, léase trastorno como cambio o alteración de lo esencial o de aquellas características que conforman al ente. Digo transitorio trastorno porque por lo general esto es revertido en las milongas a través de

la exposición del intérprete con las vicisitudes del medio. Lo que nos indica en cierta forma que el alumno se estructura en las clases de baile y posteriormente aprende a bailar en las milongas. No sin antes pasar por una serie de complejas y contradictorias situaciones.

El planteo de enseñanza en líneas generales es el siguiente, el profesor trasmite una serie de secuencias al alumno quien por medio de una repetición constante incorporará. Una vez internalizadas las secuencias, el profesor demandará al alumno que dance siguiendo los códigos de la pista de baile, los códigos del tango. Le pedirá que mantenga el sentido de rotación sin chocar con las demás parejas, que cambie el orden de los pasos, que improvise, que no baile de modo monótono, etc. Creo que no hacen falta más aclaraciones, hemos discurrido bastante en el tema y sabemos que el sistema actual conduce precisamente a todo lo contrario. ¿Acaso no es un método al extremo contradictorio, o cómo mínimo inapropiado, mecanizar

de otra forma, por desconocer el arte de la improvisación. El lector podrá pensar, pero ¿acaso todos los que bailan no hacen alguna secuencia? Pero debemos saber que una cosa es brindarle a una persona una serie de herramientas para construir su baile: los movimientos, ejemplos de cómo se articulan los mismos, como asociarlos con la música, etc. que durante el desarrollo del baile afloren movimientos a causa de los distintos estímulos, que estos se internalicen por sentirse a gusto con ellos y recrearlo siempre al momento de bailar. Pero sabiendo, precisamente por la forma que fueron trasmitidos estos movimientos, que puede cambiar su orden en cualquier momento, ya que cuenta con las herramientas para hacerlo. Otra cosa es no tener más herramientas que las secuencias asimiladas, que por supuesto no son fruto de ningún estímulo, que el intérprete internalizó a fuerza de una repetición constante para su memorización y que tal vez estas mecanizaciones expresen en algún lapso, lo que sienta en un determinado momento y puede encajarlo en el tiempo musical sin que nada

se interponga en la territorio de la secuencia. Si alguna vez todos estos factores se han producido en un mismo instante, es porque se han alineado los planetas y usted habrá tenido la fortuna de haber bailado tango por un momento.

En el baile de tango podemos hablar de un *emisor* y de un *receptor*, o sea de una persona que propone el movimiento y una persona que recibe y actúa en consecuencia creando un dialogo corporal. El *receptor* puede descomponer las secuencias más rápidamente al ejercitar y danzar con un *emisor* que domine el baile, aunque el desglose será inconsciente, ya que no sabrá lo que estará haciendo en su totalidad, sino que sólo reconocerá algunos de sus movimientos. Podríamos decir que el *receptor* logra desglosar su baile mediante la inconsciente y empírica ejercitación con un compañero "que sabe danzar", pero principalmente se debe a que el *receptor* tiene una buena percepción de la *marcación* de los movimientos. Existen casos en donde el *receptor* no cuenta con esta

cualidad, el caso más común es cuando el *receptor* cree saber el movimiento que continúa, es aquí cuando comienza a desviar los pasos según su presagio. En muchos casos esto es debido a las estructuras, ya que cree saber lo que sigue porque así lo internalizó dejando de escuchar el mensaje expresado por el *emisor*. Otra posibilidad es que pudo haber internalizado la secuencia, ya que al bailar con alguien que siempre ejecuta los movimientos en un mismo orden, su memoria corporal lo conduce al movimiento siguiente hasta concluir. Respecto del desglose inconsciente del *receptor*, hay intérpretes que les gusta sentir esta sensación y otros que les desagrada, porque como dice: "no sé lo que estoy haciendo". Más allá de los gustos personales, un docente en el área de tango que sabe los movimientos de forma inconsciente, ¿cómo puede trasmitir lo que sabe cuando no tiene un verdadero conocimiento de su saber?

A continuación citaré una serie de ejemplos que presencie en más de una oportunidad en clases de tango, los mismos pretenden

graficar la conciencia e inconsciencia del saber en lo que respecta a este tema. La alumna le pregunta a la profesora que era lo que hacía después de equis movimiento, ya que no alcanzó a entenderlo. La profesora, al no encontrar una respuesta inmediata intento recordar la secuencia (bailando sola), pero no lograba llegar a la figura trasmitida, derivaba en otras que no era la solicitada. Luego, se toma con el compañero de su alumna (alumno) y tampoco pueden llegar al paso. El alumno sabía la secuencia entera, pero sólo lo que correspondía a sus movimientos. Es lógico que si hubiera sabido marcar el paso también habría podido hacerlo con su compañera y no le hubiera pedido a la profesora explicación alguna. Hasta que por último llamó a su pareja de baile (profesor) y le pide que le marque la secuencia lentamente, para ver qué es lo que estaba haciendo. Esto no es exclusivo de las mujeres, ya que cuando invertimos la situación del ejemplo antes expuesto, el profesor también opta por recrear la figura hasta llegar al movimiento en cuestión, y es así que toma conocimiento

junto con el alumno de la respuesta. Como quien le pregunta al profesor de matemáticas: ¿cuánto es 8 x 8? y el mismo comienza: 8 x 1= 8.8 x 2= 16.8 x3= 24... Esto ocurre por diversos factores. Primero, porque en el mejor de los casos las secuencias son elaboradas en dirección hacia las clases, o durante la clase. Es así como la secuencia no tiene un análisis previo, ya que no persigue otro fin más que el de pasar el paso del día. Segundo, porque las secuencias son bloques de pasos los cuales no están desglosados en su totalidad y el desglose logrado es en gran proporción inconsciente. Y tercero y fundamental, porque son secuencias.

Del método de estetización

El tango ha pasado por la creación de la danza, la invención de nuevos movimientos y la instauración de distintos estilos. En el último periodo el foco se concentró en la depuración técnico-estética en el afán de hacer un "baile más bello". En la actualidad las clases están enfocadas fundamentalmente

al aspecto estético y esto se vincula directamente con lo estilístico. O sea que al margen de enseñar los "pasos de tango", el profesor pone énfasis en trasmitir su estilo: de qué forma pone los pies, el torso, los brazos, etc. En otras ocasiones el foco de la clase se concentra en lo relativo a lo técnico, y esto también se relaciona a la elección de estilo, ya que la técnica se internaliza a través de un determinado canon.

Cuando comencé a aprender esta danza los profesores sentenciaban como verdades absolutas apreciaciones personales "¡El tango es así! La mano se pone acá y el pie se pone allá, sino no es tango". En la actualidad los profesores no son tan drásticos, pero podríamos decir que tomaron un camino más egocéntrico y menos comprometido: "La mano se pone acá y el pie se pone allá... este es mí tango/ mí estilo". ¿Alguna vez vamos a hablar propiamente del tango? ¿Alguna vez comunicaremos al alumno los signos característicos del género, sin antinomias, antes de llenarlo de información personal?

Por otra parte, todo este cumulo de información subjetiva es trasmitida sobre estructuras de pasos. Los profesores que admiten enseñar por secuencias toman la siguiente postura, diciendo: "la secuencia es sólo una *excusa*, para enseñar la técnica". Posiblemente ellos encuentren en estas palabras una justificación que ampara la contradicción, pero si la secuencia es la "excusa" y la técnica es personal, ¿en qué factores encontramos la enseñanza del tango? ¿Nos preguntamos alguna vez si el método que elegimos para trasmitir la danza tango es el más adecuado, o simplemente seguimos la "tradición" de un sistema jamás realmente pensado y concebido para esta particular danza?

El estudio de técnicas y estilo son importantes, pero considero que debe realizarse sobre una base metodológica que cumpla con las premisas del tango, que no lo tendrá que dictaminar ninguna persona, sino que ya esta pronunciado en la características esenciales del tango, que es precisamente lo que no se está respetando. Luego, está claro

que lo estilístico es una decisión particular de cada intérprete. Definir al tango tan solo por la estética, o sea meramente por la fachada resulta algo parcial y vacío. Es más, definir el tango por la estética personal que cada profesor eligió resulta algo aún más vacío y más lejano. En ambos casos estamos hablando de decisiones estéticas que tienen que ver con un canon de moda y con una elección individual. Es como hacer una definición acerca del ser humano por las prendas que ha decidido vestir. Sabemos que es algo meramente circunstancial, de moda y una elección personal, pero claramente aquel recorte de la información de su apariencia no define lo esencial del ser. Por eso es muy importante comenzar a definir que estos son métodos estilísticos, por llamarlo de alguna manera, pero no necesariamente métodos para la enseñanza de la danza tango.

Por haber desarrollado más clases de "estilo", que clases relacionadas con la improvisación, hoy prácticamente no encontramos improvisación (o sea por consecuencia no

encontramos tango), sino parejas "clonadas" repitiendo secuencias a través de un canon estético, más preocupadas por su "elegancia" que por el propio tango. No se trata de que cada uno enseñe su tango, omitiendo que nada de eso tiene que ver propiamente con el tango, sino de algo mucho más puro y más complejo... transmitir la danza tango. La idea es socavar absolutamente todos los argumentos inconsistentes y dejar solo lo sustancial, limpiando todo ese gran cúmulo de información que se amontono en más de cien años de metodología contradictoria, subjetiva y estetizante para dejar solamente la presencia del tango.

Capítulo V

DEL CARÁCTER DEL TANGO

Cuando un individuo estudia danzas, por ejemplo para ser profesor, el mismo se ilustra sobre una serie de conocimientos generales, un todo en torno a la materia. Entre los conocimientos anexos a lo coreográfico se encuentran: la historia de la danza, localización geográfica, momento histórico: social, económico, político, cultural, etc. Su música, sus letras, atuendo, variantes o derivados coreográficos, evolución, etc. Pero por sobre todo, cualquier enfoque serio sobre la danza reserva un apartado para el "carácter". El carácter hace mención a la condición anímica característica y personal de la danza, aquella que el pueblo imprimió en ella en un determinado tiempo y lugar. Más allá de las características personales y circunstanciales

que le imprima el intérprete, la danza goza de un carácter propio.

¿A través de qué elementos se vislumbra el carácter de una danza? El carácter de una danza generalmente se investiga y analiza a través cinco pilares: los elementos geográficos, sociales, temporales, musicales y coreográficos. Los elementos **geográficos** hacen mención a la localización territorial de gestación del género y en algunos casos, a las distintas regiones donde se ha expandido. **Sociales,** nos indica principalmente bajo qué grupo y estrato social se engendró y ejecutó la danza. **Temporales,** al período de constitución de la misma. **Musicales,** nos habla en específico acerca del carácter de la música, determinando sus características principales. Y por último el componente **Coreográficos,** el cual hace mención al tipo de danza según sus características esenciales.

En muchos trabajos acerca de las danzas folklóricas podemos encontrar además de la descripción coreográfica, una síntesis de su carácter, por ejemplo: danza grave, viva,

religiosa, ritual, pantomímica, amatoria, etc. Nos notifica sintéticamente, el carácter de la danza.

¿Por qué es tan importante el carácter de la danza? En primer lugar porque una danza no son solo formas y posiciones vacías de contenido, sino que en la interioridad de esos gestos físicos siempre hay un carácter, un tipo de característica anímica de la propia danza que concluye la integridad del ente. Por otra parte, podemos decir que en una "partitura coreográfica", o en una descripción de tan solo movimientos de baile, si aquellos movimientos no son interpretados con el carácter adecuado, pude fácilmente significar otra la danza. Por ejemplo, en la actualidad está de moda una danza llamada kizomba, en una mera descripción parcial de los movimientos de éste baile, es posible confundirla con el tango, ya que contiene pasos caminados, tras pies e inclusive, lo que en tango se conoce como "ochos", pero claramente son danzas disímiles en su carácter. Esto significa que pueden existir diversas

danzas con movimientos o posturas similares, o incluso idénticas, como puede verse en la danza milonga, pero que justamente se "identifican", o sea que logran una clara identidad fundamentalmente en su carácter.

El tango es una danza de pareja abrazada que comienza a gestarse en Buenos Aires, a orillas del río de La Plata, hacia la segunda mitad del siglo XIX. Sus lugares de práctica fueron las calles, cabarets, academias, carpas, romerías y conventillos. Concebido y ejecutado originariamente por una clase social baja conformada por una multiplicidad étnica, su música y letra fue pícara y desenfadada en sus inicios, pero con el paso del tiempo, se hizo lánguida, reflejando sentires más nostálgicos, dramáticos y emotivos. La misma transformación sufrió el carácter de sus movimientos, y además, reflejaron un sentido de trasgresión, libertad e íntima comunicación de sentimientos en la comunión del abrazo.

En el génesis de ésta danza, la llamada alta sociedad la juzgó y receló como atentado

a las buenas costumbres. La definieron como "una danza lasciva y pecaminosa que intenta graficar el acto sexual". Ésta posición ha quedado reflejada en variadas películas del cine argentino. En el film "Los muchachos de antes no usaban gomina", ambientada en el año 1906, una señora "de sociedad" menciona escandalizada: "¿... tú bailando tango? Esa danza inmoral de malevos que asquea a las personas decentes". Pero como menciona Horacio Salas, en su libro Tango: "se crea lo que no se tiene, lo que ansiamos y lo que esperamos, lo que nos permite evadirnos de nuestra realidad cotidiana. El sexo lo encontraba fácilmente". Nardo Zalko, en su libro París / Buenos Aires: Un siglo de tango, expone: "En esta torre de Babel desenfrenada se entrecruzaban y fusionaban formas de expresión cuyos motivos y orígenes eran diametralmente opuestos. El tango logró paulatinamente una simbiosis entre las esperanzas y las nostalgias depositadas en la ciudad por los hombres del campo y por los extranjeros: ambos aportaron ante todo

el dolor del desarraigo. El tango expresará lo que se ha perdido para siempre".

El carácter está íntimamente relacionado con el momento económico, social y cultural del pueblo que lo concibe, que le imprime a través de sus exteriorizaciones, su posición y personalidad psicológica colectiva en un determinado lugar y tiempo. El tango, si bien nace como una danza pícara y desenfadada, esto fue sólo en su génesis, podríamos decir que estas características fueron un elemento "hereditario", condicionado principalmente por su predecesora milonga, la cual aún conserva estas características. Pero todo ente dancístico tiene en su constitución una parte de natura y otra de nurtura, estímulos proporcionados por el medio y que en forma permanente van moldeando una fisonomía propia. El tango adquiere su fisonomía, su personalidad, cuando sus intérpretes asimilan y posteriormente exteriorizan el verdadero sentir colectivo del momento histórico que acontece. Es aquí cuando el tango adquiere su personalidad, cuando logran plasmar en

él, aquello que no tienen, aquello que ansían, aquello que esperan y que les permite evadirse de la realidad cotidiana.

Si observamos las leras de tango, podemos confirmar que el carácter ha sido determinante en su origen. El tango *Mi noche triste* es denominado el primer tango canción, letra que Pascual Contursi escribió hacía 1916 sobre la base del tema instrumental llamado *Lita* (escrito en 1915). Pero como bien sabemos existían letras de tango desde fines del siglo XIX. ¿Pero, entonces, por qué se adjudica como el primer tango canción a la letra antes mencionada del año 1916? Porque los versos de *Mi noche triste* conforman la primera letra de tango desprovista de toda influencia de otros géneros coetáneos al mismo. El ejemplo típico que dan los investigadores del género es el del tango *La Morocha* (letra de Ángel Villoldo y música de Enrique Saborido), en donde aún tiene mucho de habanera y de cuplé, el principal rasgo distintivo del cuplé es que se escribe en primera persona, la letra de La Morocha dice:

"Yo soy la morocha, la más agraciada...", o al igual que el tango El Taita: "Soy el Taita de Barracas, de aceitada melenita..." o como en Los Disfrazados: "Soy el mulato Padilla bailarín de bute y soda. / Soy el taquero más pierna / para un tango quebrador". José Gobello menciona refiriéndose a estos primigenios tangos: "[...] parecen contrahechuras de los cuplés en boga" y cita algunos ejemplos de este género: "Soy un rayo de mi tierra / y mi canto es luz de España", cantaba La Goya. Un cantante de Ensalada Criolla De Enrique de María y Eduardo García Lalanna (1898) dice: "Soy el rubio Pichinango. / Yo el pardito Zipitría... Yo nunca niego la cría: / soy el negro Pantaleón".

Podríamos decir que estos primigenios tangos aún conservaban la matriz literaria propia del cuplé. Además tenían mucho de la arrogancia de los chulos españoles, tantas veces presentados en este género, sólo estaban bajo una temática de los arrabales porteños, historias de compadritos y proxenetas que se jactan de sus habilidades. Pero también

debemos notar su carácter, estos *pre tangos* no eran para nada tristes ni melancólicos, como lo serán más adelante, muy por el contrario sus personajes se jactaban siempre de lo bien que se sentían: "Yo soy la morocha, la más agraciada / la más renombrada de esta población" Y en otro de sus versos: "soy la morocha argentina, / la que no siente pesares / y alegre pasa la vida/ con sus cantares". Y los demás Tangos de esta misma época que ya citados muestran las mismas características. Por eso se dice que *Mi noche triste* es el primer tango canción, porque es la primera letra desprovista de toda influencia de cuplés y otros géneros contemporáneos. *Mi noche triste* es la poesía que manifiesta de forma más identificable el quiebre, la letra que plantea e instaura la temática y forma que va a tener de ahora en más la poética tanguera. Podríamos decir que su temática es la antítesis de los *pre tangos*, ya que ahora el protagonista es un ser angustiado que cuenta sus pesares. Es aquí cuando el tango comienza a llorar.

Cité la forma que se ha utilizado para delimitar el origen del tango canción porque creo que tiene relación con la danza. El momento en el que la danza tango queda desprovista de toda influencia de otros géneros coetáneos, pero principalmente cuando logra desdoblarse de su predecesora la milonga, es cuando logra plasmar su "carácter" privativo y distintivo, ése que lo hará ser tango, pero jamás milonga, y mucho menos polca, vals, o chotis. Aquella intencionalidad expresiva por el que es reconocido mundialmente. Cuando deja de tener el carácter festivo de la milonga y de sus antecesoras enlazadas y consagra un carácter único y significativo, cuando se le *pianta* un lagrimón, cuando comienza a llorar improvisando, allí termina de consolidar todos los atributos que lo hacen ser, puramente, la danza tango.

La danza no siempre refleja el sentir más intrínseco de un pueblo, pero el teatro es generalmente el que sintetiza la pintura más acabada sobre una sociedad en un determinado espacio y tiempo. Hacia fines del

siglo XIX predominaba en nuestro teatro el género conocido como sainete criollo, el cual surgió de una aclimatación de su homónimo español, al trasladar la escena madrileña a los suburbios porteños, principalmente a los patios de conventillo, y trasmutar sus personajes por los locales: el compadrito, la percanta, el italiano, el gallego, el turco, etc. Por este factor fue muy popular, por la identificación que el público podía hacer con los personajes, su hábitat cotidiano, sus costumbres, formas de hablar, etc. Como menciona Irene Pérez en el libro El grotesco criollo: Discépolo– Cossa, refiriéndose a este género teatral: "Verdadero espejo de costumbres, reflejó el rápido proceso de trasculturación que estaba produciéndose en la ciudad y fue un elemento importante para la formación de la identidad de esos hombres que iban a reconocerse al teatro".

Piezas en donde era infaltable y característica fundamental el elemento cómico. Pero más tarde comienza a introducirse en el elemento trágico y esto realiza un quiebre que

lo desprende por completo de su antecesor español, proyectando en escena la verdadera realidad y problemática social por la que suscitaban estas personas. La obra empieza a ser tragicómica, se comienza a profundizar en la psicología de los personajes y esta será la pincelada que transfigurara el cuadro de sainete a grotesco.

El grotesco se plasma en la idea de que el hombre posee una "máscara social" donde encubre su apariencia para coexistir en sociedad, bajo la cual enmascara el verdadero rostro del ser. Lo grotesco se manifiesta cuando, por diversas circunstancias, esa máscara social cae, se derrumba mostrando el verdadero ser. La mayoría de los investigadores del teatro coinciden en mencionar a Carlos Pacheco como el primero en utilizar lo grotesco, incorporando lo trágico en lo cómico costumbrista en su sainete Los Disfrazados del año 1906, donde como menciona Pérez: "...plantea con claridad la contradicción entre la máscara (el disfraz) y el rostro (los sentimientos íntimos). El conflicto encarnado en Don Pietro, el protagonista,

se repite ampliado entre los habitantes del conventillo y en toda la sociedad porteña, pues es carnaval. Bajo las máscaras alegres y el relumbrón de los trajes, se recibe por instantes el rostro patético del hombre".

Hacia el año 1916, la obra *El movimiento continuo* que Armando Discépolo escribe en colaboración con Rafael José De Rosa y Mario Folco, ya contiene gran parte de los elementos del Grotesco Criollo (año en que se escribe *Mi noche triste* y queda instaurado el tango canción con todos sus componentes). Pero será recien hacia inicios de los años 20, con el estreno de *Mateo* cuando adquiere todas sus características la nueva especie teatral llamada grotesco criollo. Está de más aclarar que el suceso teatral se instala tiempo después que ocurra en la sociedad, ya que es un reflejo de los caracteres más perdurables y por consecuencia consolidados en la misma. Como define magistralmente el padre del grotesco criollo, Armando Discépolo, "en la vida lo serio y lo cómico se suceden o se preceden recíprocamente, como la sombra y el cuerpo

[...] yo definiría el grotesco como el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático".

Aquellos sainetes ya habían perdido gracia, el juego de reconocerse en ellos ya no bastaba. La burla por la forma de hablar, por sus costumbres, por los alardes de compadres ya no cubrían el vacío. Y fue a través de lo patético, de la realidad más cruda y trágica en la que estaban sumergidos que hallaron aquello que denominaron *grotesco*. Aquella miscelánea entre lo trágico y lo cómico, aquel toque de tristeza, nostalgia y reírse de sus pesares, propio del argentino. Como menciona Griselda Gambaro: "El grotesco es una condición del carácter argentino y por lo tanto sigue proporcionando materia".

Aquellos individuos expresaron a través de versos, canciones, textos teatrales y también de la danza, el verdadero sentir de aquella sociedad. Los sentimientos de soledad, desilusión, desarraigo, bronca, fueron parte constitutiva del carácter de la danza tango y ya son parte constitutiva de la psicología del argentino. Como se pregunta Jorge Lanata

en su libro Argentinos: "¿Qué es lo que nos argentina entre nosotros? ¿Qué cosas de mi identidad me argentina?" y responde citando a Julio Mafud: "El desarraigo social, la viveza criolla, la insatisfacción afectiva, la sentimentalidad, el culto al coraje, el miedo al ridículo, el desprecio a la ley, el culto a la amistad, la exaltación yoísta, el no te metás, el culto materno, la irracionalidad– pálpito, el mimetismo europeísta, la soledad y la tristeza, como parte de la personalidad básica argentina. El indio, el gaucho y el inmigrante fueron, en la etapa constitutiva de nuestra personalidad básica, los opuestos, las personalidades básicas en pugna". Cuando sus intérpretes dejan caer la máscara y se permiten mostrar el verdadero sentir, el verdadero rostro del ser, es cuando la danza tango logra plasma su carácter, el que marcará su sello distintivo y por el que será reconocido mundialmente.

La personalidad del tango se constituye en los arrabales, en sus calles, conventillos, cafetines y prostíbulos, en una heterogénea clase social baja conformada por criollos, ne-

gros, campesinos que se trasladan a Buenos Aires ante la nueva realidad socioeconómica que reflejaba el alambrado y organización empresarial de las tierras, e inmigrantes principalmente europeos en busca de una supuesta vida mejor. Todo este grupo social inmerso en una forma de vida caracterizada por la carencia y la incertidumbre, en una Buenos Aires presa de epidemias y enfermedades. Esto es parte de lo que forja la personalidad de un pueblo y es posteriormente impregnado en el carácter de la danza, cuando ésta obtiene a través de sus intérpretes: la madurez. Es aquí cuando el tango logra fundir en sus exteriorizaciones, el vacío espiritual y material de un pueblo, cuando logra ejecutar la respuesta, ante la necesidad de una respuesta, cuando logra... el tango.

Para concluir con esta parte, citaré a dos escritores en una de sus más sintéticas y excelentes expresiones. Ambos hacen mención a la personalidad y al carácter del tango. Aquí está lo que ellos consideran es el rasgo predominante de esta danza.

"El tango es la danza popular más profunda del mundo".

WALDO FRANK

"El tango es un sentimiento/ pensamiento triste que se baila".

ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO

Carácter del movimiento
Movimiento del carácter

Acabamos de ver como la personalidad psicológica colectiva y la idiosincrasia de un pueblo se imprime en sus movimientos, componiendo el carácter de la danza. Pero en la exteriorización surgen nuevos elementos que ahondan en la personalidad y aportan al carácter de la misma, movimientos que develan y constituyen la personalidad de un pueblo: Movimientos del carácter: Los movimientos hablan por sí mismos, es así como todos los elementos que conforman una danza nos comunican parte del carácter de la misma. Aquí analizaremos sólo los elementos esenciales

del tango, pero ahora desde otra perspectiva, la del carácter coreográfico.

Cuando surgió el tango produjo mucha controversia, tomemos en cuenta que ya había sido un escándalo varias décadas antes, las danzas de pareja enlazada, las cuales se calificaban de inmorales. Ahora, con la aparición de una danza de pareja "abrazada", se suscitaba el escándalo. Otra de las características es la improvisación, si bien la danza mantiene una línea de movimiento, goza de una gran libertad en la comunicación de los cuerpos y el uso de la música. Además, el rasgo esencial en el que se detienen todos los historiadores: "el corte" y "la quebrada", que hace mención, ante todo, a una detención, una pausa en el baile dejando pasar la música. Tengamos en cuenta que en las danzas anteriores al tango, los bailarines realizaban todos los mismos pasos y al mismo tiempo musical, el gesto de detenerse y "no bailar", era un claro símbolo de libertad, rompiendo con todas las imposiciones establecidas para la danza. En síntesis, las principales características coreográficas

del tango expresan la libertad de acción y expresión, en el tiempo y el espacio. A través de la rebeldía, trasgresión y libertad que pueden apreciarse en las características coreografías, es que crearon en el tango un lenguaje universal para ahogar sus soledades, una íntima forma de comunicación a través de la comunión del abrazo y una extrovertida forma de decir lo que sienten… lo que piensan.

Capítulo VI

DE LAS CONTRADICCIONES DE CARÁCTER

Enseñar solo los movimientos de una danza dejando al margen lo concerniente a su carácter, es transmitir solo la carcasa, es el cuerpo sin personalidad. Como hemos visto, una danza puede tener los mismos componentes coreográficos, y sin embargo, es el carácter quien las diferencia. Limitar la enseñanza simplemente a la *forma* y más específicamente a la forma de una línea estilística de movimiento, es sumergir al alumno en la superficialidad del tango. Se hace evidente, a estas alturas que no alcanza con la básica enseñanza de movimientos y pasos sino que es absolutamente necesario acompañar estos conceptos de la danza con todo lo concerniente a su idiosincrasia, historia, carácter, etc. que hacen

al concepto holístico de lo que significa la cultura tanguera. Hablamos de una danza con un carácter de libertad de acción y expresión, de una forma de comunicación, de un lenguaje, de un elemento humanizador, pero aún así, en general los profesores comunican formas vacías de carácter meramente estetizantes.

Lo brillante de aprender éste lenguaje y cualquier otro, es contar con las herramientas, con las palabras, y con el magnífico poder de ordenarlos según el sentir personal e infinitamente privativo e íntimo de cada individuo, para que cada uno pueda decir con su baile lo que quiera, sienta o piense. Ni más ni menos, que bailar un tango. Prosiguiendo con la idea de que los movimientos son como palabras para construir y trasmitir nuestro sentir, a continuación expondré un cuento que nos dejará como resultado dos oraciones que nos servirán de nexo para construir una conclusión sobre el tema que nos convoca.

Milonga (palabrerío)

Los monótonos trazos que pintaban aquella tarde en el café Atenas, invitaban en sus las lánguidas horas a divagar en temas profundamente intrascendentales o a pegarse un *corchazo*. Don Flores, amante del tango y filósofo de domingo por la tarde, pensaba en la segunda opción hasta que vio entrar a Evaristo al café, otro gran pensador de temas irrelevantes con el solo convite de un *cortado*. Don Flores proyectó la voz y puso la entonación justa como para que sus palabras parezcan tiradas al aire, pero a la vez claramente orientadas a chucear a Evaristo.

–Me dijeron que por acá circulan muchos milongueros –dijo Don Flores– me pregunto cuántos de ellos deben saber de dónde viene la palabra milonga.

–Vaya uno a saber de los milongueros, –respondió *sobre el pucho* Evaristo– pero dicen que la voz milonga significa "palabra", "palabrerío" y cuentan que los payadores utilizaban las milongas, las palabras, para expresar sus pensamientos y sentires, tejien-

do sus rimas al cabalgar de la improvisación estribando en la inventiva e ingeniosa prontitud de su arte.

Don Flores sabía que Evaristo iba a picar y que las respuestas le fluían como si ya alguna vez hubiese pensado cualquier pregunta. Sin perder envión, Flores lo punzó con un pensamiento.

–Yo por momentos tengo la rara sensación, –comenzó diciendo Don Flores–, que por momentos se vuelve concreta certidumbre, de que en el baile sucede algo parecido al canto. Tengo la impresión de que cada movimiento, cada paso, equivale a una palabra, simboliza una expresión mediante la cual comunicamos algo. El danzar de la milonga y el tango también es de improvisación y se tejen estribando en las mismas dotes.

A Evaristo le gusto algo de esa analogía y asintió cansinamente con la cabeza, pero a la vez sabía que la cosa no había terminado ahí ya que Don Flores dejó el tono de voz flotando en el aire como para continuar... Y así fue, Flores remato diciendo:

–Pero lo cierto es que hoy con las escuelas estas que han puesto por todos lados, la gente ya no improvisa, hacen todo los mismos pasos, las mismas secuencias, o sea que a lo sumo la gente anda repitiendo pensamientos y sentimientos de otros.

Evaristo se acerco a la mesa de Don Flores, pidió permiso mientras se acerco la silla con una mano y con la otra hizo el gesto propio de pedir un *cortado*, y en aquel gesto supo que aquella tarde pintaba acortarse con gran alivio. Don Flores asintió y aunque intentó solapar toda mueca de complacencia, brotó de su ser un aire que empató el mismo sentir de alivio.

–Y quién sabe qué andará repitiendo esa gente –continuó diciendo Flores– y quién sabe si esa gente sabe lo que repite, porque no solo repite, sino que no está sabiendo que dice... ¿Quién sabe qué andaremos diciendo al hacer una secuencia?

–¿Qué secuencia? –preguntó Evaristo–. Comencemos por una.

Don Flores no tardo en entender el juego y sin perderle pisada, dijo:

–Por ejemplo… ¿Quién sabe qué andarán diciendo al hacer esa figura que llaman "paso básico"?

Evaristo primero largó una carcajada que resonó en todo el café, después su cara se transformó, volvió a la pasividad del pensamiento y por último, se le iluminaron los ojos y una sonrisa terminó de firmar el gesto de conocimiento ante tan insólita pregunta. Y en aquella mueca Don Flores supo que Evaristo tenía un hilo de dónde tirar para ir improvisando una respuesta, y en aquel gesto ambos supieron que aquella tarde no solo que pintaba acortarse con gran alivio, sino que comenzaba a no ser nada buena *pa' darse un corchazo*. Evaristo comenzó a explicar el significado de cada uno de los 8 pasos como si ya lo hubiese pensado antes, como un cuento que alguna vez escucho y que ahora revive en su voz.

–Arrancar siempre es difícil –dijo Evaristo–, pero me animo a afirmar que el pri-

mer movimiento, ese paso atrás del hombre y hacia delante de la mujer, equivale a la palabra: "Disculpe" o "Perdón". Ya que cada vez que el hombre sale hacía atrás, donde no puede ver, choca a alguien. Estas son las palabras empleadas acto seguido al choque.

Una mueca sarcástica y grata asomo de Don Flores, quien sin emitir palabra y queriendo escuchar más, agrando los ojos y levanto las cejas alentando a seguir el relato.

–Segundo paso, – prosiguió Evaristo mientras graficaba levantando su mano derecha y sus dos dedos de la victoria– El paso lateral. No se encuentra demasiado problema en la pareja en lo que respecta a la coordinación de este paso. Ambos van como flotando hacia su lateral, donde por lo general recrean una pausa en donde los cuerpos se funden en el "sentir" de la unidad, por eso este paso equivale a la palabra "sentir".

Inspirado en el envite y como habiendo encontrado algo más en la punta del ovillo, Evaristo continuó sin perder el compás del cuento.

–El tercer movimiento es: "algo" y el cuarto: "baile", "bailar". Por que hacer dos pasos sin chocar a nadie, sin pedir "perdón" ya es "algo", pero hacer tres pasos juntos, eso sí ya es "bailar".

A Don Flores ya la sonrisa no le cabía en los bordes de la cara, analizando las palabras de Evaristo y como sabiendo a donde iba, dijo:

–¿Lo que usted está queriendo decir es una afirmación o una pregunta?

–Yo no digo nada –dijo Evaristo–, sino es este paso el que dice. Pero veo que sabe por dónde voy ¡Hágale! ¡Pregunte! Dijo Evaristo con un gesto socarrón invitándolo a Flores a que tiré del mismo hilo.

–El paso cinco, el cruce, ¡la quinta! –dijo Don Flores–, equivale a "un signo de interrogación" (?). Ya que este es el estado de la pareja en ese momento. La mujer no sabe si hacer lo que le marca el hombre, cruzar cada tres pasos, como le dijo el profesor, y es más, se olvido de contar cuántos pasos hizo, así que el paso cinco, el cruce, significa: un sig-

no de pregunta –concluyo Don Flores dibujando el signo en el aire con su dedo índice.

–Los pasos 6,7 y 8, lo que se dio a llamar "resolución" o "cierre" –remoto Evaristo levantado la voz– estos pasos gracias a la incesante repetición de los mismos, ya que se ejecutan cada vez que cierran una secuencia, se hacen sin pensarlos, de forma automática. Ante la satisfacción que otorga esta secuencia a sus intérpretes, debido a lo impecable de sus movimientos, sólo una frase puede brotar: "esto es tango". Esto que curiosamente es el paso base de otra danza, equivale a: paso 6: "esto". Paso 7: "es". Paso 8: "tango". "Esto es tango".

Evaristo concluyó diciendo:

–Si tomamos en cuenta que juntar y cruzar es lo mismo, en el sentido que ambas posiciones son de pies juntos, ambas posiciones equivalen a un mismo signo. El paso de cruce es: "?" un signo de pregunta, y la última posición de la "resolución" es: pies juntos, generando que la frase también pregunte. En

síntesis, cuando recrean lo que llaman "paso básico", están formulando dos preguntas.

Perdón, siente algo bailando? Esto es tango?

Estas dos preguntas, por supuesto para nada casuales, nos brinda un vínculo final para abordar una conclusión. Comencemos por la pregunta que habla acerca de lo sensorial y del carácter: *Perdón siente algo bailando?* Imaginemos a una persona que se siente atraída por esta danza, por todo lo que envuelve al carácter del tango, su profundidad, la comunicación con el otro a través de un abrazo, la libertad de expresarse a través de una improvisación... Quien se dirige a aprender una danza por estas características, lo más lógico es que pretenda encontrarse con las mismas en las clases, en la forma de enseñanza o en los elementos que le trasmiten. Aquí, quien emite la pregunta intenta encontrar en su compañero de baile lo que no halla en él, *Perdón, siente algo bailando?* Intenta buscar algo que tenga relación con lo que se siente al bailar este género, con el

carácter de esta danza. En síntesis, algo que le indique que lo que está recreando al moverse es un tango. Sin embargo, el resultado de lo recreado es de un carácter totalmente contradictorio al que debería ser, advierte que ninguno de los elementos que le comunicaron le señala que sea la danza en la cual él vino a iniciarse. Esto nos deriva en la segunda pregunta. Si lo que estoy haciendo no tiene relación con lo que debería ser y no hay nada que me indique que lo que estoy bailando sea tango, establece la pregunta: ¿Esto es tango? La palabra "esto" hace referencia a la secuencia que terminó de recrear, sumado a lo que sintió y pensó al concluirlo. El intérprete, según los extremos de la oración no se encuentra muy convencido de que lo que ha interpretado sea tango. Aquí no sólo hace referencia al carácter, sino también al movimiento, en donde al igual que en el ejemplo anterior, no encuentra ninguna señal que le indique que lo que está haciendo sea bailar un tango.

Si lo que deseamos es aprender a bailar tango, pero lo esencial, todo lo que caracteriza a un género no se encuentra representado en lo que recreamos, es más, podríamos decir que está en una absoluta y total contraposición con lo que hacemos ¿qué es lo que nos hace creer que lo que estamos *aprendiendo* es tango? ¿Qué es lo que nos hace creer que lo estamos enseñando es bailar tango? Tal vez, sólo la cómoda creencia de que en un futuro lo será.

Capítulo VII

USTED SABE

Quién después de haber leído este material enseñe la secuencia de movimientos a la que se llama "paso básico" y continúe utilizando dicho fonema para rotular la enseñanza de la danza tango, se encontrará en total conocimiento de que esto no es verdad, por lo tanto, es mentira. Tal vez, usted podría decir: "nosotros enseñamos esta secuencia a la cual llamamos *paso básico*, pero el tango no tiene paso básico, ya que ésta secuencia fue ideada varias décadas después de la creación de esta danza y el orden de los movimientos al igual que el traslado, tiempo y todo lo que hace a lo coreográfico podría haber sido cualquier otro". Aunque también podrá optar por omitir lo que usted sabe.

Al trasmitir una secuencia usted tendrá pleno conocimiento de estar dando un es-

pacio de baile determinado, espacio que no sabe si el alumno tendrá en la pista, por lo tanto, es muy factible que se le imposibilite bailar. Además, usted sabe que el tango no tiene un orden coreográfico preestablecido y también sabe que al trasmitir una secuencia se encuentra en una total contradicción con su saber. Pero por sobre todas las cosas, usted sabe que el tango es esencialmente una danza de improvisación, lo cual se encargará de mencionar u omitir, y también sabe que enseñando de esta manera lo último que su alumnado hará es improvisar. Por consecuencia, lo último que su alumno hará es bailar tango.

En síntesis, usted sabe que trasmitiendo sus conocimientos bajo un método secuencial y sin contenido de carácter, no hay ninguna característica que le indique que lo que está enseñando sea tango. Pero aún más, usted sabe que ese método esta en total contradicción con la esencia misma del tango. Pero lo más importante, es que ahora… usted sabe.

Epílogo

DEL NUEVO MÉTODO

El presente material pretende impulsar la búsqueda de sistemas de enseñanza más acordes para este género, pero además es el preámbulo que sienta las bases de una nueva metodología. Desde hace varios años realizo una investigación del género, los elementos estudiados, muchos de ellos vertidos en el presente libro, son los que guiaron y erigieron los cimientos para un camino más directo, sincero y sin antinomias hacia el tango. La idea principal fue crear un método de improvisación, específicamente para ésta danza, desvinculado de cualquier información subjetiva relacionada con la técnica y la estética. El resultado es un sistema de enseñanza no secuencial, sino por posibilidades de movimiento, que no se asocia con ningún

estilo en particular, pero que puede ser aplicado a todos los estilos en general.

El método brinda una decodificación total la propia danza (no solo de las estructuras), realizando medidas de movimiento, clasificación de las partículas y forma de articulación. Sus procedimientos han transitado por diversas fases pruebas, teóricas y prácticas, en donde participaron tanto profesionales de la danza como neófitos. Además, éste sistema aporta al estudio del tango un "glosario" basado en los nombres populares del género, en donde a través de su particular enfoque logra que las definiciones adquieran un lenguaje más preciso para un mejor y mayor entendimiento del baile.

Por último, el método aporta una forma de "notación" para la danza tango. A través de un sistema de símbolos articulados el intérprete podrá plasmar sintéticamente la abstracción del movimiento. Pero la idea principal no es escribir secuencias (aunque puede suplir esta necesidad), sino recordar sus núcleos y posibilidades de asociación de

movimiento. La notación además de ser una ayuda memoria y una forma de composición, brinda una herramienta analítica para la danza.

Después de conocer en profundidad las particularidades del tango, el análisis sobre el método actual con su respectiva documentación, desde sus comienzos hasta nuestros días, y las contradicciones que se suscitan a raíz del mismo, me pregunto en voz alta y lo comparto con ustedes... ¿Los profesores encausaran un estudio más profundo acerca del método al margen de técnicas, estilos y estéticas particulares? ¿Cambiarán los procedimientos contradictorios en la forma de enseñanza o permanecerán en la comodidad de una costumbre antagónica la esencia misma del tango? O como es habitual y hasta se podría decir karmático en el tango, esperar que esto cambie o sea moda en Europa para comenzar en Argentina.

A través del presente material quiero hacer de público conocimiento la existencia de una nueva metodología de enseñanza para

la danza tango, un glosario y una notación, para todo aquel que lo considere necesario.

Nacemos inmersos en un todo moldeado por siglos de evolutiva humanidad. Primero se aceptan las cosas tal cual son, luego se comprende e interpreta, a través del conocimiento, el mundo que nos rodea, y es a través del mismo que tenemos la magnífica posibilidad de transformar lo otorgado. Sólo a través del conocimiento de las causas que me transportaron a este presente, del verdadero entendimiento celular de mi pensamiento y accionar, es que podré interpretar, razonar y elucidar mis propias conclusiones sobre lo otorgado.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá de Henares (Universidad). Cairon. Ciencias de la danza. Publicaciones de la Universidad de Alcalá (Numero 6,2000), Madrid, 2000.
- Aretz, Isabel: Costumbres Tradicionales argentinas. Ed. Raigal, Buenos Aires, 1954.
- Aricó, Héctor: Artículos sobre Danzas. Buenos Aires, Talleres gráficos Vilko S.R. L, 2006.
- Aricó, Héctor: Danzas tradicionales argentinas –una nueva propuesta–. Buenos Aires, Talleres gráficos Vilko S.R.L, 2004.
- Aricó, Héctor: Tango tradicional. Buenos Aires, Todocopia, 1997.
- Assunção, Fernando: El tango y sus circunstancias. Buenos Aires, El Ateneo, 1984.

- Bates, Héctor y Luis J: La historia del tango. Buenos Aires, Fabril editora, 1936.
- Benarós, León: El tango y los lugares y casas de baile. (En VV. AA.: La historia del tango Buenos Aires, Corregidor, 1997. T. 2).
- Benvenuto, Eleonora: Danzas folklóricas argentinas. Estudio integral. Cesarini Hnos-Editores, Buenos Aires, 1992.
- Benzecry Sabá, Gustavo: Glosario de tango danza. Buenos Aires, Ed. Abrazos books., 2004.
- Benzecry Sabá, Gustavo: La pista del abrazo. Buenos Aires, Ed. Abrazos books., 2006.
- Berruti, Pedro: Danzas Nativas. Coreografía, historia y texto poético de las danzas. Editorial Escolar, Buenos Aires, 1996.
- Berutti, Arturo: Aires Nacionales. Metistófeles –Semanario de Música, Teatro y Novedades, núm 22. Buenos Aires, 1882.

- Brian, Insfran. El tango Argentino. Historia y enseñanza.
- Cardozo, Adela "Milongas porteñas de la década del 70". Buenos Aires, Instituto de investigación del tango, 1994.
- De Lara, Tomás y Roncetti de Panti, Inés Leonilda: El tema del tango en la literatura Argentina. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981.
- Descartes, René: Discurso del método, Buenos Aires, Editorial Losada, 2004.
- Descartes, René: Meditaciones metafísicas, Buenos Aires, Editorial Losada, 2004.
- Dinzel, Gloria y Roberto: El tango una danza. Sistema de notación coreográfica. Buenos Aires, Corregidor, 1997.
- Dinzel, Roberto: El tango una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad. Buenos Aires, Corregidor, 1994.
- Ferrer, Horacio: El libro del tango. Crónica & diccionario. 1850-1977. Buenos Aires. Editorial Calerna, 1977.

- Ferreti, Alba. Tango, un abrazo en la escuela. Buenos Aires, Corregidor.
- García, Claudia. Flores, Eduardo. Piñeyro, Antonio: El chamamé se baila así. Editorial de Entre Ríos, 2004.
- Gobello, José: Breve historia crítica del tango. Buenos Aires. Corregidor, 1999.
- Gobello, José: Crónica general del tango. Buenos Aires. Fraterna, 1980.
- Gobello, José: Letras de tango. Buenos Aires, Meralda/ E.C.E. 1997.
- Gobello, José: Nuevo diccionario lunfardo. Buenos Aires, Corregidor, 1998.
- Gonzáles Castillo, Cátulo: Danzas Argentinas, Buenos Aires, Peuser, 1947.
- Gonzáles, Cristina (compiladora): Temas de pensamiento científico, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2005.
- Güiraldes, Ricardo: Don Segundo Sombra. Prosa y poemas. Biblioteca Ayacucho e Hispamérica Ediciones Argentinas S.A. Buenos Aires, 1986.

- Güiraldes, Ricardo: Raucho. Momentos de una juventud contemporánea. Madrid, Espasa Calpe, 1932.
- Gutiérrez, Celia. Diseño psicopedagógico de la clase de danza. Universidad de Alcalá, Madrid, 2000.
- Gutiérrez, Celia. Psicología aplicada a la Danza. Universidad de Alcalá, Madrid, 2000.
- I. UNA. (Instituto Universitario Nacional de Arte). Tango I, II y III, Mecanizaciones. E Interpretación coreográfica del tango I, II y III. Área Transdepartamental de folklore.
- Lanata, Jorge. Argentinos. Desde Pedro de Mendoza hasta la Argentina del Centenario.T.1. Ediciones B Argentina.S.A. Buenos Aires 2003.
- Modelo, Leonardo / Magnani, Eduardo. Diez teorías que conmovieron al mundo: de Copérnico al Big Bang. Capital Intelectual, Buenos aires, 2009.

- Lima, Nicanor. El Tango Argentino de Salón. Método de baile teórico y práctico. Buenos Aires, (1916).
- Luna, Félix: Historia de la Argentina. Hispamérica Ediciones de Argentina S.A. y Editorial Sarmiento.S.A. 1992.
- Lynch, Ventura R.: Folklore Bonaerense. Buenos Aires, Lajouanne Ed., 1953.
- Mafud, Julio: Sociología del tango. Buenos Aires, Editorial Américalee, 1966.
- Martínez, Tomás E.: El cantor de tango. Buenos Aires, Planeta, 2004.
- Mastrolorenzo, Hugo. Tango Danza. En busca del método que nunca fue. Editorial El Escriba. Buenos Aires, 2006.
- Matamoro, Blas. Gobello, José. Rivera, Jorge: La historia del tango. Sus orígenes. Buenos Aires, Corregidor, 1976.
- Matamoro, Blas: La ciudad del tango. Galerna, Buenos Aires, 1982.
- Morán, Oscar: La pareja de tango (filosofía y baile). Buenos Aires. Editorial Precursora, 1999.

- Morgavi, Carlos: Historia del tango; "El payador, ese gran desconocido".
- Nicole– Nau Klapwijk. Tango, un baile bien porteño. Buenos Aires, Corregidor, 2000.
- Novatti, Jorge. Cuello, Inés. Antología del tango rioplatense. Buenos Aires, Instituto de musicología Carlos Vega, 1980.
- Novión, Alberto: La transición al grotesco criollo. Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), Buenos Aires, 2002.
- Pickenhayn, Jorge Oscar: Estudio sobre el tango. Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1999.
- Pujol, Sergio: Historia del baile. De la milonga a la disco. Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Rodriguez Molas, Ricardo: La Música y la Danza de los Negros de Buenos Aires de los siglos XVIII Y XIX. De. Clio. Buenos Aires, 1957.

- Rossi, Vicente: Cosas de negros. Imprenta Argentina, Córdoba, 1926.
- Rossi, Vicente: Teatro Nacional Rioplatense. Ediciones Solar S.A. y Librería Hachette S.A. Buenos Aires, 1969.
- Ruso, Ángel y Marpegán, Santiago: Letras de Tango, Antología poética. Editorial Basilico, Buenos Aires.
- Sábato, Ernesto: Tango, discusión y clave. Buenos Aires, Losada, 1963.
- Sachs, Curt: Historia universal de la danza. Ed. Centurión, Buenos Aires, 1944.
- Salas, Horacio: El tango. Buenos Aires, Planeta, 1995.
- Sánchez, Florencio: Barranca abajo. Centro Editor de América Latina S.A. Buenos Aires, 1980.
- Sánchez, Florencio: En Familia. Centro Editor de América Latina S.A. Buenos Aires, 1980.
- Sánchez, Florencio: La gringa. Ediciones Braga S.A. Buenos Aires, 1995.

- Sánchez, Florencio: M` hijo el dotor. Editorial Kapelusz. Buenos Aires, 1969.
- Sanhueza, Teresa– Carvajal: El grotesco criollo de Armando Discépolo. Buenos Aires, Ed. Nueva Generación, 2004.
- Sarmiento, Domingo F.: Facundo. Civilización y barbarie en las pampas Argentinas. Emecé Editores S.A. Buenos Aires, 1999.
- Selles, Roberto: El origen del tango. Ediciones HÉCUBA, Buenos Aires, 2004.
- Selles, Roberto: El tango y sus dos primeras décadas (1880-1900). Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- Silingo, María del Carmen. Tango-Danza Tradicional. Método (1,2y 3). Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1995.
- Tallón, José: El tango en su etapa de música prohibida. Buenos Aires, Instituto del libro argentino, 1964.
- Thierry, Calos: El nuevo auge de la vieja milonga. (Clarín, Buenos Aires, 01/03/ 1990).

- Vardaro, Arcángel Pascual: Tango y chamamé. Buenos Aires. Editorial Dunken, 2002.
- Vega, Carlos: Antología del tango rioplatense vol I. (desde sus comienzos hasta 1920). Del Instituto Nacional de Musicología Carlos vega. Buenos Aires, 1980.
- Vega, Carlos: Danzas y canciones Argentinas. Teorías e investigaciones. Buenos Aires, Establecimiento grafico de E. Ferrero, 1936.
- Vega, Carlos: El origen de las danzas folklóricas. Buenos Aires. Ricordi, 1975.
- Vega, Carlos: La formación coreográfica del tango argentino, en: Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Año 1, 1977.
- Ventura Lynch, Roberto: Folklore bonaerense. Buenos Aires, Lojouanne, 1953.
- Vernon Castle, Sr. y Sra.: Modern dancing. La enseñanza del tango en Nueva York en 1914. New York, 1914. Traducción publicada en la revista Club de

tango, número 48, mayo –junio 2001. Traducción: Fernández, Estala Inés.

- Vignali, Marcelo: El baile contemporáneo. (1900 a 1918) Suplemento de la tercera edición del Salón de Baile. Marcelo Montevideo. Vita Hno. y Cia.
- Vignali, Marcelo: El baile contemporáneo. (1900 a 1918) suplemento de la tercera edición del Salón de baile. Buenos Aires, Marcelo Montevideo. Vita Hno. y Cía., 1918.
- Viñas, David: Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1997.
- Zalco, Nardo: Paris / Buenos Aires: Un siglo de tango. Buenos Aires, Corregidor, 2001.

Revistas y Diarios

- *B.A. Tango, Cambalache, Caras y Caretas, Clarín, Crítica, El Diario, El Tangauta, Fray Mocho, La Milonga, La Nación, La Porteña, La Prensa, La Ra-*

zón, Le Figaro, Pagina 12, P.B.T., Punto Tango.

- Clarín– proyectos especiales. La fotografía en la historia Argentina, Tomo I, II, III y IV, Buenos Aires, Arte Grafico Editorial Argentina, 2005.
- El Abasto: *Lunfardo.* Buenos Aires, Fusión Creativa, año 7, N° 68, 2005.
- Revista *Muy Interesante.* Título: Darwin Vive. Año 24/ Número 282/ abril 2009. Editorial Televisiva Internacional.
- Todo es historia: *Darwin, a 150 años de la teoría de la evolución humana.* Buenos Aires, Grafica TGV, año XLII, edición 507, Buenos Aires, 2009.
- Viva, La revista de Clarín: *Milonguero se alquila.* N° 1509, edición 21.276, Buenos Aires, Artes Graficas Rioplatense S.A., 2005.

ÍNDICE

Agradecimientos 7
Prólogo desde el futuro 9
Capítulo I. Del tango en esencia 13
El tango es una danza de improvisación ...16
Zamba 19
El tango es una danza de pareja abrazada 23
El tango no tiene paso básico 30
EL tango no guarda un espacio de baile determinado en la pista 32
El tango no conserva un paso ni una estructuración coreográfica en sincronía con una métrica musical 33
Gato 35
Capítulo II. De los métodos de enseñanza 38
Ejemplos 38
Capítulo III. De la razón del método actual 47
De los prematuros "profesores" 50
De los Tigreros 58
De los precoces métodos 64
Del llamado "paso básico" 75
Del alejamiento de la realidad I 87

Del alejamiento de la realidad II.....91
Capítulo IV. De las contradicciones 101
Del trastorno de la personalidad..... 104
Del método de estetización.....112
Capítulo V. Del carácter del tango.....117
Carácter del movimiento Movimiento del carácter.....133
Capítulo VI. De las contradicciones de carácter.....136
Milonga (palabrerío).....138
Capítulo VII. Usted sabe.....148
Epílogo. Del Nuevo Método.....151
Bibliografía 155
Revistas y Diarios.....165

Se terminó de imprimir en Impresiones Dunken
Ayacucho 357 (C1025AAG) Buenos Aires
Telefax: 4954-7700 / 4954-7300
E-mail: info@dunken.com.ar
www.dunken.com.ar
Enero de 2019

rios más importantes de Argentina y programas de televisión nacionales e internacionales. Coreógrafo provocador, ha sabido recorrer los milites del modernismo sin perder la pureza del género. Forjador de un lenguaje propio, logró una comunión de tradición y vanguardia con una renovada mirada conceptual. Actuó en los escenarios más emblemáticos de Buenos Aires y realizó presentaciones y lecciones en decenas de ciudades de Europa, América y Asia. Obtuvo más de cincuenta premios, conquistó el galardón al "Mejor intérprete en danza" y en 2016 fue consagrado campeón mundial de baile de tango (junto a Agustina Vignau). Es la primera pareja en obtener la mayor calificación (10) de tres miembros del jurado, consiguiendo la puntuación más extraordinaria en la historia de los mundiales. Le fue otorgado el premio "Min-on" del Concert Association de Japón y la distinción de la Cámara de Diputados de la Nación Argentina. En la actualidad es uno de los referentes de la vanguardia tanguera. Un sector de la prensa cree el mayor logró fue haber conquistado tanto a jurados como público poniendo de pie el estadio Luna Park en una la final del mundo. Y otros creen que el mayor merito es haber roto un paradigma acerca del tango.

Dijo la prensa:

"Es uno de los aportes más agudos escritos sobre el género"

¿Alguna vez se pensó un método de improvisación para el tango, o siempre fue copiar movimientos sobre la base de una secuencia? El discurso de la improvisación existe desde hace tiempo, pero el método es desde siempre secuencial. ***En busca del método que nunca fue*** es un ensayo crítico acerca de la danza tango que cuestiona y deconstruye más de cien años de enseñanza. Desatando una gran controversia sobre los conocimientos generados en base a este sistema.

Este libro viene a sentar las bases de una nueva metodología, notación y composición. Por primera vez un método no secuencial, un desglose total del tango que brinda una herramienta desde el eslabón mínimo para crear la improvisación.

Traducido al inglés, japonés y alemán. Actualmente cuenta con su tercera edición (revisada y actualizada) en castellano.

ISBN 978-987-763-825-7